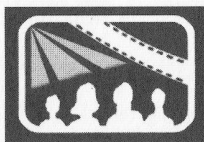
:cinema/studi

TRENTA PASSI

nella storia del cinema

Giacomo Manzoli

I Quaderni del Battello Ebbro

: cinema/studi 3

Porretta Cinema

ISBN 88-86861-64-8

:cinema/studi

collana diretta da Tiberio Pedrini.

progettazione, produzione e realizzazione a cura del CENTRO CINEMA PASOLINI
http://www.centrocinemapasolini.com
e-mail: centrocinemapasoliniçkatamail.com
in collaborazione con cinemalibero e con il contributo di UICC Unione Italiana Circoli del Cinema.

Questa pubblicazione è stata resa possibile grazie al contributo di **COOP Adriatica**.

per l'editore: I Quaderni del Battello Ebbro
Piazza Jean Louis Protche 2
C.P. 139 - 40046 Porretta Terme BO
0534/22097 - 329/5469731 - fax 0534/22328

: cinema/studi

TRENTA PASSI
nella storia del cinema

Giacomo Manzoli

I Quaderni del Battello Ebbro

Prefazione
di Alberto Boschi

Sintetizzare l'intero arco della storia del cinema in trenta film è impresa a dir poco azzardata, e questo non solo per le inevitabili e imbarazzanti esclusioni che una simile operazione necessariamente comporta, ma anche perchè i due inevitabili criteri di selezione adottati per conferire alla cosa un minimo di obiettività - quelli di qualità e di importanza - possono entrare facilmente in conflitto. Troviamo infatti nella storia del cinema, come in quella delle altre arti, capolavori di assoluta perfezione che non hanno influito in maniera determinante sul suo sviluppo nelle epoche a seguire accanto a opere irrisolte e imperfette che al contrario hanno rappresentato un imprescindibile punto di riferimento per più d'una generazione successiva. Inoltre la pratica cinefila, almeno a partire dalla nascita negli anni Cinquanta della cosiddetta "politique des auteurs", ha contrapposto all'approccio storiografico tradizionale, basato su una percezione per "capolavori" e "maestri", una nuova prospettiva, consapevole della soggettività di ogni giudizio di merito e fondata sulla rivalutazione sistematica di quegli autori, di quelle opere o di quelle tendenze considerate marginali o addirittura spregevoli dalla critica più paludata, dal thriller hitchcockiano al B-movie di fantascienza, fino al film di kung fu o alla commedia pecoreccia all'italiana.
Come ammette lo stesso Fernaldo Di Giammatteo nella intelligente introduzione al suo recente *Milestones*, dedicato all'analisi dei film che hanno in qualche modo

determinato un canone nella storia della settima arte, "per il cinema di canoni ce ne possono essere dieci, cento, mille, un milione, un milione di milioni". E il primo ad esserne consapevole, del resto, è senza dubbio l'amico Giacomo Manzoli, indefesso fruitore del cinema cosiddetto "popolare" in tutte le sue manifestazioni, al quale, mentre discetta dottamente delle peculiarità del montaggio eisensteiniano in *Ottobre*, non può non tornare alla mente il lapidario e irriverente giudizio formulato su un altro capolavoro del maestro sovietico, l'ultracitato (ma anche parodiato) *Potëmkin*, in un noto episodio del ciclo fantozziano.

Le pagine che seguono non mirano dunque a sancire l'esistenza indiscussa di un canone o, al contrario, a scardinare le fondamenta di una tradizione imponendo le private ossessioni di cinefilo credente e praticante coltivate dall'autore, ma, molto più modestamente, intendono fornire un supporto didattico agile e allo stesso tempo fondato su rigorose basi critico-teoriche, rivolto agli studenti di Istituzioni di Storia del Cinema del DAMS di Bologna. Infatti i trenta film analizzati dall'autore, dal *Viaggio sulla Luna* di Méliès a quello - più convenzionale ma non meno immaginifico - compiuto nell'inferno della giungla vietnamita dal protagonista di *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola, sono gli stessi proiettati a complemento del corso durante l'anno accademico 2001-2002.

Ciascuna scheda fornisce, oltre a informazioni dettagliate ed esaurienti su ciascun film, un apparato critico che alterna osservazioni personali ad ampie citazioni di eminenti studiosi che, in epoche diverse, hanno dedicato approfondite riflessioni all'opera in questione. Leggendo dunque le analisi proposte da Manzoli si potrà avere un'idea più che precisa non solo del contesto storico, estetico e produttivo da cui il film è stato generato, ma anche delle molteplici interpretazioni a esso riservate da commentatori prestigiosi quali Andrè Bazin, Blaise Cendrars, Nikolaj Lébedev, Luis Buñuel, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Robert Sklar e altri ancora.

Questo libro, in definitiva, si rivolge sì a coloro che intraprendono un percorso di studi nel campo della storia e della critica del cinema, ma anche, più in generale, a quanti intendano muovere i primi passi (non importa se trenta) nei territori dell'analisi del film, aggiungendo al puro piacere spettatoriale uno sguardo più consapevole verso il passato di un'arte che, sebbene non li dimostri, ha già da tempo compiuto cent'anni.

a Giada

Introduzione

In *Stardust Memories* di Woody Allen, un critico malizioso e impudente chiede all'attore Tony Roberts: "Quella scena al museo delle cere fra lei e Sandy Bates era un omaggio al film con Vincent Price *La maschera di cera*?". "Un omaggio? – risponde Roberts – non esattamente. Gli abbiamo fregato l'idea in blocco".
È la stessa risposta che si potrebbe dare a chi notasse una somiglianza fra l'impianto del testo che segue (trenta schede di grandi capolavori della storia del cinema) e *Milestones. I trenta film che hanno segnato la storia del cinema* di Fernaldo Di Giammatteo (Utet, Torino, 1998).
Certo, anche qui in fondo si finisce per inseguire l'oggetto della ricerca di uno dei maestri della critica cinematografica italiana, ovvero il Graal di un canone dell'arte cinematografica, ma l'ambizione di partenza è decisamente minore.
Laddove Di Giammatteo ha scritto dei veri e propri saggi, a beneficio di studiosi e lettori, questo è un piccolo testo che nasce, come ricorda Alberto Boschi, da un'esigenza didattica. La riforma universitaria e lo sviluppo degli studi accademici legati al cinema (al quale sono ormai dedicati interi Corsi di Laurea, fortunatamente) hanno determinato l'esistenza di corsi di base, *Istituzioni di storia del cinema*, il cui compito è quello di offrire una panoramica su un campo che andrà poi approfondito, di volta in volta, negli esami successivi (le teorie, i periodi, le cinematografie nazionali, gli autori).
Questi corsi prevedono pertanto (almeno per ciò che attiene i suddetti insegnamenti del Corso di Laurea Dams dell'Università di Bologna) lo studio di una storia del cinema "generalista" da integrare con la visione di film esemplari - pietre miliari, appunto - rispetto ai quali si richiede una minima conoscenza critica e la capacità di contestualizzarli sotto il profilo estetico e cronologico. A questa esigenza intendono rispondere i testi che seguono, non disdegnando ovviamente di suscitare l'eventuale interesse dei cinefili al di fuori dell'ambito universitario.
La loro brevità è determinata dal fatto che la suddetta riforma è strutturata in base ad un sistema di crediti che limita (pur con una certa discrezione) la quantità dei film e le dimensioni dei libri che gli studenti devono vedere/studiare ai fini del fatidico esame ("mega biblìon mega kakòn" pare essere il motto della moderna pedagogia...).
Il contenuto delle schede è per lo più informativo, mira cioè a fornire i dati elementari sul film (dei cast & credits forniamo solo ciò che riteniamo "lo stretto necessario"), il suo autore e il ruolo giocato da entrambi sulla scacchiera della

storia del cinema. Gli spunti critici che vengono qua e là suggeriti vogliono essere solamente l'avviamento ad ulteriori approfondimenti (ai quali preludono anche le contenutissime indicazioni bibliografiche che chiudono ciascuna scheda).
Molte di queste schede si avvalgono ovviamente di materiali presistenti, che talora si cerca di sintetizzare e talora vengono citati direttamente, ove possibile senza interferenze. Due di esse sono state redatte *in toto* da Anna Fiaccarini e Guglielmo Pescatore (rispettivamente quelle di *Tempi moderni* e *Senso*). Li ringrazio di cuore. Ringrazio anche gli amici con i quali ho avuto modo di chiacchierare sui film in questione e che mi hanno fornito spunti importanti. Sono citati testualmente, in corso d'opera, ma il loro contributo va nettamente oltre a quello che compare dalle "fredde lettere del calcolo bibliografico". Fra loro (alla rinfusa), Michele Canosa, Roy Menarini, Leonardo Quaresima, Monica Dall'Asta, Franco La Polla, Gian Luca Farinelli, Gualtiero De Marinis, Rinaldo Censi e chissà quanti altri che ora non ricordo. Ad Antonio Costa va un ringraziamento particolare per i suoi insegnamenti. A Michela Giorgi per l'affettuosa disponibilità a concedermi le fonti primarie, vale a dire i film. Alberto Boschi e Leonardo Gandini sono, assieme al sottoscritto, i responsabili della selezione delle opere. Possono essere quindi considerati, a tutti gli effetti, dei coautori. Tutti e tre siamo perfettamente consapevoli del fatto che si potrebbero operare almeno altre trenta liste, altrettanto funzionali allo scopo prefisso, senza ripetere nessuno dei titoli (tranne, forse, *Nascita di una nazione*...).
La scelta di un numero così ristretto di film chiama in causa, inevitabilmente, una serie di fattori soggettivi, potremmo quasi dire personali. Uno dei criteri tenuti presente nella selezione è quello della rappresentatività: i film in grado di rappresentare, ad esempio, l'espressionismo tedesco sono sicuramente parecchi. Fra questi *Il gabinetto del dottor Caligari* sarebbe forse stato più indicato, per ragioni cronologiche del *Nosferatu* che si è invece deciso di inserire. In questo caso, le ragioni del paradigma si sono intersecate con quelle dell'eccellenza, ed è intervenuto quindi un giudizio di valore a modificare quella che poteva sembrare una scelta obbligata. E questa è solo una delle situazioni problematiche con cui ci siamo scontrati. *La finestra sul cortile* è un film che rientra in questo corpus perché, secondo un criterio di comune buon senso, non si può fare una qualsiasi storia del cinema senza contemplare Hitchcock. Ma quale Hitchcock? Esiste qualcuno che sarebbe pronto a "salvare" *Psycho* sacrificando *La donna che visse due volte, L'ombra del dubbio* per *Rebecca, Il sospetto* per *Marnie* e così via? In questa circostanza siamo pronti ad ammettere di esserci affidati al caso, pilotandolo for-

se nella direzione delle opere hitchcockiane che presentano un impianto fortemente autoriflessivo, quasi teorico. E altre considerazioni, simili, si potrebbero fare relativamente a tutte le altre opere di cui qui si parla.
Abbiamo accennato anche alla questione del canone, ovvero a ciò che, nell'accezione di Harold Bloom, è il risultato "della tendenza dei critici a redigere una lista più o meno aperta di opere e di autori canonici da affidare alla comunità educativa e a quella potenzialmente indistinta dei lettori comuni" (Ugo M. Olivieri, *I sommersi e i salvati. Appunti sul canone*, in AAVV, *Un canone per il terzo millennio*, Mondadori, Milano, 2001). Le domande che la redazione di questi testi implicavano hanno dato almeno una risposta forte: se un canone cinematografico esiste, non è certo da un numero così ristretto di film che può essere individuato.
Allo stesso tempo, però, siamo convinti che vedere e riflettere su questi trenta film possa essere un punto di partenza utile per costruire quella sensibilità individuale (una cultura nel senso pieno del termine) che consente di orientarsi nell'ambito di una disciplina che negli ultimi anni ha cambiato radicalmente le sue coordinate. Se i futuri cineasti della Nouvelle Vague potevano fregiarsi della qualifica di "prima generazione che conosce la storia del cinema", ora si avrebbero non poche remore ad utilizzare una tale formula. In un'epoca in cui la tecnologia mette a disposizione "tutti i film", cioè infinitamente più testi e più storie del cinema di quante ciascuno possa mai affrontare nel corso di una sola vita, è forse ancor più necessario che in passato - se si vuole che la disciplina abbia anche solo una parvenza di identità nell'intreccio delle competenze specialistiche - creare almeno un'impalcatura di storia del cinema. Magari anche solo per il gusto di svelarne la natura illusoria (o di simulacro, se si preferisce).
E lo possiamo affermare *dal basso* di una passione cinefila che rivendica il diritto individuale all'iconoclastia, agli amori e agli odi più scandalosi. Ma c'è iconoclastia e iconoclastia: quella descritta da Jean-Joseph Goux e quella degli oscurantisti. Senza contare l'iconoclastia della stessa Iconoclastia, che potrebbe essere un modo piacevole di pensare al percorso che siamo andati descrivendo con questi trenta piccoli testi. Percorso, ma anche repertorio di immagini e di figure interessanti, intrecci di destini e di idee. Fra le riflessioni che un lavoro simile suggerisce (e non è certo questa la sede per approfondirle), una delle più suggestive riguarda proprio la straordinaria capacità di reciproca comunicazione che i film dimostrano. Il piacere che abbiamo provato nel riflettere rapidamente su questi testi filmici e sui loro autori riguarda proprio la possibilità di osservare, nell'ottica di un vasto confronto incrociato, la circolazione delle persone, delle idee, degli stili, perfino

delle difficoltà e degli "errori". La sfida, allora, è diventata quella di mantenere viva la specificità delle opere e dei registi - la famosa differenza - pur sottolineando al contempo il fatto che, da Méliès a Coppola, il cinema è (godardianamente sempre) il cinema.

Al momento di andare in stampa con la seconda edizione di questo testo ci raggiunge la notizia della scomparsa di Fernaldo Di Giammatteo, maestro indiscutibile per la critica e la cinefilia italiana da oltre mezzo secolo. Ciò che il suo ricordo implica, in termini di umanità, intelligenza e purissima signorilità, è davvero troppo intenso per poterlo anche solo evocare in questa sede.
Ci consola appena pensare che, ogni volta che ci capiterà di mettere piede in una sala cinematografica, lui varcherà quella soglia con noi.

Le voyage dans la lune (Francia, 1902)
Regia: Georges Méliès (che del film è anche soggettista, scenografo, interprete e produttore). Produzione: Star Film. Durata: 13' (a 16 f/s).

"...Il Cinema è un'invenzione formidabile! Ma se ha un'influenza su di me, è soprattutto per via dei suoi primi film, che erano sciocchi ma meravigliosi. E' qui la vera scoperta, la novità: mi ricorderà sempre di un certo *Voyage dans la lune*, che si proiettava alcuni anni prima della guerra, dove c'erano dei tizi che si imbarcavano per la luna proprio in mezzo ai balletti dello Châtelet. E cosa trovano sulla luna? Un corpo di ballo! E via andare! Questo sì che era sconvolgente..."
Così si esprimeva lo scrittore francese Blaise Cendrars nel 1925 sui "Cahiers du mois" (ora in *Cinéma, la creazione di un mondo*, a cura di Michele Canosa, Le Mani, Genova, 2001, p. 139).
E, certamente, questo film doveva essere stato davvero sconvolgente. Percorrendo il catalogo della Star Film, casa di produzione fondata dallo stesso Méliès, ci si accorge che la durata media dei titoli prodotti fino a quel momento era di due-tre minuti. Preceduto solo da un dramma pseudostorico dell'anno prima (*Barbablù*, 1901) che aveva toccato la fatidica soglia dei 10 minuti, il quasi quarto d'ora del *Viaggio sulla luna* si proponeva al pubblico dell'epoca come un vero e proprio colossal. D'altra parte il cinema era nato da ben sette anni, cominciava ad assumere un'identità precisa, e l'esistenza di seri (seriosi?) propugnatori della natura documentaria del nuovo mezzo (i fratelli Lumiére in testa, e operatori avventurieri come Ferdinand Zecca o Eugène Promio) consentivano a Méliès di addentrarsi in un territorio finzionale (fiction, appunto) senza la minima preoccupazione di credibilità o perfino verosimiglianza.
In effetti, nel citato catalogo compaiono numerosissime scene d'attualità, così come, viceversa, non esiste cineasta delle origini che non si sia cimentato con imitazioni o rivisitazioni di quell'universo fantastico (o meraviglioso, se si preferisce) che costituisce il contributo principale offerto dal "mago di Montreuil" al passaggio dall'era del cinematografo a quella del cinema.
E mago, Georges Méliès, lo era veramente, di diritto potremmo dire, essendo il proprietario del Théâtre Robert -Houdin, dove le regole che guidano il funzionamento del mondo reale venivano sovvertite per statuto e l'illusione regnava sovrana. Ed è nell'ottica di questo tipo di spettacolo che il 28 dicembre 1895, al Boulevard des Capucines, durante quella che convenzionalmente è definita la prima proiezione pubblica di film, Méliès decide che deve assolutamente posse-

dere la nuova invenzione di Auguste e Louis Lumière e farla fruttare. Ne entrerà in possesso meno di un anno dopo e inizierà subito ad addentrarsi nei territori dei cosiddetti effetti speciali, mostrando al pubblico cose che non solo non sono accadute ma che neppure, fuori dalla cornice dello schermo, potrebbero mai accadere.

Se, come ha ampiamente affermato la teoria cinematografica dopo un celebre convegno di Brighton del 1978, il principio su cui si regge il cinema dei primi tempi è quello dell'attrazione (più che del racconto) è difficile immaginare qualcosa di più attraente delle apparizioni e sparizioni, trasformazioni e decapitazioni, scomposizioni e ricomposizioni che il cinema di Méliès è in grado di proporre. E tutto a partire delle potenzialità del semplice arresto della macchina da presa con sostituzione dell'oggetto prima di ricominciare a riprendere.

Difficile dire se Méliès abbia inventato il montaggio (ne ha certo individuato la pratica, ma forse non il meccanismo), e molto si è scritto a proposito della natura profilmica dei suoi trucchi, inscrivibili più ad una concezione teatrale dello spettacolo di immagini in movimento che ad una propriamente cinematografica.

Di sicuro è stato il primo cineasta a elaborare, nel teatro di posa fatto costruire a Montreuil, un tipo di cinema assolutamente personale e riconoscibile, nel quale la fascinazione del trucco fa da collante fra una generica "paccottiglia" da teatro delle varietà, suggestioni dalla letteratura fantastica del secolo appena terminato e ambizioni fantascientifiche provenienti soprattutto da Jules Verne (di cui Méliès esaspera il lato naïf con risultati parodici, in buona parte perfettamente consapevoli) e da H. G. Wells.

Tutto questo costituisce l'ossatura del *Voyage dans la lune*, con i suoi astronomi che sembrano più che altro degli astrologi (basti pensare ai loro nomi, il voltaireiano Micromega, Alcofrisbas, Nostradamus e così via), il proiettile spaziale inaugurato dal corpo di ballo delle Folies-Bergères e sparato da un cannone nell'occhio di una luna animata; i funghi colossali, la neve lunare, i pericolosi seleniti, uno dei quali si attaccherà al proiettile di ritorno sulla terra come Alien alla navicella del tenente Ripley.

Quello di Méliès è un viaggio attraverso l'impossibile filtrato attraverso le illustrazioni per l'infanzia, il primo film di fantascienza e la sua fiabesca caricatura, un trionfo di effetti speciali (si pensi a quella finta carrellata verso l'occhio della luna, ottenuta al contrario, facendo scivolare l'oggetto verso la macchina da presa, cosa che richiedeva calcoli matematici tutt'altro che semplici) e un gioco di prestigio, una baracconata che per l'abnorme lunghezza non trovava più spazio nei

baracconi. Un oggetto spurio, che cavalca la linea sottile che separa il surrealismo dal sotto-realismo e che può vantare un'infinita serie di tentativi di imitazione. Proprio per proteggere e sfruttare il successo di questo azzardo, Méliès depositerà il film alla Library of Congress di Washington (creando, di fatto, il copyright cinematografico) e incaricherà il fratello Gaston di aprire una filiale statunitense della Star Film, che da lì a qualche anno contribuirà in modo decisivo al fallimento della casa madre e del suo proprietario.

Se ad altri si deve l'invenzione del cinema come apparato tecnologico di riproduzione del reale (Lumière, Dickson, Skladanowski...), come industria (Edison) o come racconto (Porter e poi Griffith), è probabilmente a Méliès che si può attribuire il merito di aver istituito il cinema come invenzione.

Approfondimenti:

Antonio Costa, *La morale del giocattolo.* Saggio su *Georges Méliès*, Clueb, Bologna, 1989 (2a ed.).

Paolo Cerchi Usai, *Georges Méliès*, La Nuova Italia, Firenze, 1983.

Nascita di una nazione (*Birth of a Nation*, Usa, 1915)
Regia: David Wark Griffith. Sceneggiatura: D.W. Griffith e Frank E. Woods (dai romanzi *The Leopard's Spots* e *The Clansman* di Thomas Dixon jr.). Fotografia: Billy Bitzer. Interpreti: Henry B. Walthall (Benjamin Cameron), Mae Marsh (Flora Cameron), Miriam Cooper (Margaret Cameron), Ralph Lewis (Austin Stoneman), Lilian Gish (Elsie Stoneman), George Siegmann (Sylas Lynch).

Gianni Celati, in uno splendido saggio divenuto ormai proverbiale (*Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, 1975), ha descritto le implicazioni del passaggio da una forma narrativa pre-moderna, leggendaria o fantastica (romance), ad una forma romanzesca moderna, di tipo realistico (novel). *Nascita di una nazione* sancisce, in qualche modo, un passaggio altrettanto epocale nel corso della storia del cinema, e come ogni rivoluzione non è che il momento privilegiato nel quale si vedono all'opera, congiunte, una serie di idee concepite e sviluppate da diversi cineasti negli anni precedenti.
David Wark Griffith, del resto, figlio di un militare sudista e mediocre attore teatrale, si accosta al cinema con l'ambizione di diventare un narratore epico e popolare. Ma quando nel 1907 inizia a collaborare con Edwin S. Porter, il mezzo non consente che la messa in scena di singole azioni, frammenti o scheletri di quelle storie vere e proprie, ad ampio respiro, che egli ha in mente. Non gli resta quindi che costruirsi uno strumento adeguato, cosa che fa nei circa 5 anni alla American Mutoscope and Biograph Company, per la quale realizza una quantità smisurata di film (più o meno 500), nei quali ha modo di eseguire una sperimentazione decisiva per l'evoluzione del cosiddetto linguaggio cinematografico.
Ed infatti, quando il quarantenne Griffith si accinge a realizzare questo film dall'ambizione smisurata, la sua attitudine al racconto lo ha già portato a dilungarsi ben oltre i due rulli delle prime opere (molte delle quali, peraltro, comiche). In questo cammino verso il lungometraggio "colossale" e confortato dai film provenienti dalle cinematografie europee (italiana, in particolare: *Cabiria*, film di Pastrone del 1914 sarà uno dei modelli di *Nascita di una nazione*, ma anche e soprattutto del successivo *Intolerance*, 1916). Così, quando inizia a girare *Nascita di una nazione*, il largo respiro dei suoi racconti è già un marchio riconoscibile, in quanto legato a titoli innovativi e di grande successo come *The Lonely Villa*, *Pippa Passes*, *Judith of Bethulia* e vari altri.
Le geniali invenzioni presenti in questa epopea (il primo piano come il montaggio alternato o last minute's rescue e il Rembrandt's lighting) erano tutte già presenti in questi film, e si trattava del resto di elementi che non erano stati "scoperti" da Griffith. Il suo merito - e non è un merito minore - era stato quello di integrarli nella linearità del racconto filmico in funzione di una narrazione fluida ed efficace sotto il profilo dell'espressione e della tensione drammatica.

Nella *Grande rapina al treno*, celebre film di Porter del 1903, ad esempio, il piano americano di un bandito che apre il fuoco verso lo spettatore poteva essere inserito dal proiezionista indifferentemente all'inizio o alla fine del film, in quanto si trattava di un elemento destinato a creare un effetto di shock nei confronti dello spettatore; e proprio in virtù di questa funzione era visto come un ostacolo allo scorrere dell'azione filmica fra un'inquadratura e l'altra.
Griffith riesce sistematicamente ad inserire il primo piano nella narrazione senza rendere il flusso irregolare: il primo piano serve ad intensificare l'espressione del sentimento ma, grazie ad un sistema di raccordi e ad una messa in scena appositamente studiata (nella quale rientra anche l'illuminazione fortemente stilizzata), È inserito nel mezzo dell'azione senza che lo spettatore lo avverta in maniera traumatica: si potrebbe quasi dire che lo "percepiamo" senza "vederlo".
L'azione risulta quindi frantumata e ricomposta in favore delle esigenze del racconto filmico, spesso intrecciata ad una o più azioni che scorrono parallele fino alla risoluzione finale, consentendo al regista di modulare il racconto e di tenerne sotto controllo il ritmo e la suspense.
In *Nascita di una nazione*, infatti, Griffith riesce a far scorrere parallelamente i grandi eventi storici degli Stati Uniti nel periodo della guerra di Secessione con l'intreccio dei destini privati che riguardano la famiglia Stoneman e la famiglia Cameron, fino alla crisi finale. Qui l'assedio dei Cameron, il rapimento di Elsie Stoneman e l'arrivo salvifico del Ku Klux Klan vengono raccontati su binari alternati, in una sequenza il cui ritmo è dato dalla rapidità progressiva dei passaggi da un punto all'altro delle singole azioni convergenti.
Ma anche nell'ambito di una singola azione, come quella dell'omicidio di Abramo Lincoln, Griffith dimostra come la propria tecnica di montaggio sia tale da permettergli di tenere sotto controllo e far interagire spazi, personaggi e punti di vista diversi. La sua macchina da presa, virtualmente ubiqua, ci mostra Elsie e Benjamin in platea, il palcoscenico del teatro, il palco presidenziale e i corridoi del teatro nei quali si cela l'attentatore, senza apparente soluzione di continuità. Si arriva fino alla morte di Lincoln, di cui viene così fatta risaltare la portata storica, il dramma privato e perfino la dimensione spettacolare, attraverso il gioco di

rispecchiamento con la rappresentazione teatrale inserita nella diegesi.
Griffith è dunque, prima di tutto, un grande narratore e il padre di un modo di rappresentazione che prevede il primato del racconto su tutti gli altri elementi (il tema dell'*attrazione* è riservato alla carica erotica dei divi e al potere di seduzione del cinema stesso). Ciò risulta chiarissimo in certe parti del film, dove la solidità della "messa in catena" delle inquadrature non risulta supportata da un'analoga attenzione agli elementi profilmici. Si pensi alla sequenza in cui la madre di Benjamin si reca a trovare il figlio in ospedale e quindi va da Lincoln a richiedere la grazia. La donna lascia il figliolo nel suo giaciglio d'ospedale, esce dal ricovero e si reca dal presidente, chiede ed ottiene la grazia e torna a riferire la buona notizia. L'azione si svolge secondo una perfetta coerenza narrativa sotto il profilo filmico, ma al suo ritorno la donna ritrova la stessa stolida sentinella e il figlio nella medesima posizione in cui era stato lasciato, come se il mondo messo in scena da Griffith facesse fatica a tenere il passo con l'abilità e la rapidità del regista-narratore.
Naturalmente *Nascita di una nazione* contiene molte altre cose oltre al racconto, fra le quali una rilettura della storia americana profondamente razzista e del tutto discutibile. Non a caso, l'Associazione nazionale per il progresso delle genti di colore insorse pesantemente – con molte ragioni - contro questa apologia del Klan, uscita dalla penna di un pastore protestante sudista e dalla macchina da presa del figlio di un ufficiale dell'esercito confederato. Griffith, successivamente, cercherà di dimostrare al mondo di non essere per nulla un fomentatore dell'odio razziale con il già citato *Intolerance*, dove si vorrebbe spingere il montaggio ad intrecciare non solo le azioni e le sequenze ma anche le epoche, nel tentativo di esprimere il concetto universale denunciato nel titolo.
Si rivelerà un progetto tanto affascinante quanto fallimentare sul piano commerciale, ma ciò non impedirà a Griffith di offrire ulteriori contributi alla storia del cinema americano, sia come fondatore della United Artists (assieme a Chaplin, Pickford e Fairbanks) sia come autore di altri capolavori fra i quali *Cuori nel mondo* (1918), *Giglio infranto* (1919) e *Agonia sui ghiacci* (1920).

Approfondimenti:

Gian Piero Brunetta, *Nascita del racconto cinematografico*, Patron, Padova, 1974.
Giulia Carluccio, *Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909: il caso Griffith-Biograph*, Clueb, Bologna, 1999.

Nosferatu il vampiro (*Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, Germania, 1922)
Regia: Friedrich Wilhelm Murnau. Sceneggiatura: Henrik Galeen (liberamente ispirato al *Dracula* di Bram Stoker). Fotografia: Fritz Arno Wagner. Scenografia: Albin Grau. Interpreti: Max Schreck (Orlok/Nosferatu), Gustav von Wangenheim (Hutter), Greta Schröder (Ellen).

Nel 1978, il regista Werner Herzog si è sentito in dovere di realizzare un remake del *Nosferatu* che suona come una specie di calco mimetico dell'originale, potendo contare su un formidabile Klaus Kinski, sulla musica dei Popol Vuh e sul colore. Il perfido alleato del Pinguino nel secondo *Batman* di Tim Burton si chiama non casualmente Schrenk, e in *King of New York* di Abel Ferrara il gangster giapponese si diletta con la visione del *Nosferatu* originale, mentre, più recentemente, l'americano Elias Merhige ha voluto costruire il suo *L'ombra del vampiro* come una sorta di fantasioso *making* del film di Murnau, arrivando ad ipotizzare che il protagonista del film fosse un vero vampiro scritturato per l'occasione.
Insomma, il film di cui parliamo è senza dubbio uno dei capolavori più perturbanti, citati e "omaggiati" della storia del cinema. Capolavoro espressionista, ma anche e soprattutto capolavoro di Friedrich Murnau, autore in possesso, secondo Eric Rohmer, "di un dominio assoluto di tutti gli elementi che contribuiscono alla espressione plastica, di una immaginazione capace di creare e combinare senza posa nuove forme".
Dovendo indicare il film esemplare del movimento cinematografico denominato "espressionismo tedesco" la scelta ricadrebbe probabilmente su altre opere, prima fra tutte quella che è considerata inaugurale del movimento, *Il gabinetto del dottor Caligari*, firmato da Robert Wiene nel 1919 (sebbene già prima della guerra fossero comparsi il *Golem* di Wegener e Galeen o l'*Homunculus* di Rippert che mostravano i prodromi della futura corrente). La sua storia torbida e sinistra, fatta di alchimisti ipnotizzatori, di manicomi, di uomini trasformati in automi criminali, storia collocata all'interno di una scenografia volutamente stilizzata fino all'inverosimile (incombenti case di cartapesta e sentieri palesemente disegnati sui pavimenti del teatro di posa, didascalie cuneiformi che riproducono graficamente un'atmosfera psicologica) era un fattore che creava un collegamento diretto fra il cinema tedesco e l'omonima corrente pittorica, musicale e teatrale che aveva dominato in Germania nel corso degli anni Dieci.
Questa esasperata manipolazione viene contraddetta dal *Nosferatu*. Qui le azioni

avvengono in location reali e realisticamente riprese, usate anzi dal regista come elementi espressivi per sottolineare gli snodi drammatici del racconto, secondo i dettami di quel romanticismo tedesco che tuttavia, secondo Lotte Eisner (*Lo schermo demoniaco*, Editori Riuniti, Roma, 1991) costituisce esso stesso uno dei fondamenti dell'espressionismo. In questo senso, *Nosferatu* partecipa dello spirito del tempo che informa di sè la quasi totalità delle opere prodotte in Germania in quegli anni. L'altra anima espressionista, quella che secondo Siegfried Kracauer (*Da Caligari a Hitler. una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino, 2000) è riconducibile alle inquietudini che attraversavano la Germania all'indomani della sconfitta bellica e sull'orlo della crisi economica, pare effettivamente meno presente qui che in opere dal substrato sociologico ben riconoscibile (si pensi all'*Ultima risata* dello stesso Murnau, tanto per dirne uno...).

La storia che il film racconta potrebbe anche essere riassunta cinicamente in questa maniera: un ricco signore, anziano e malvagio, che ha ormai provato tutto, si invaghisce (tramite fotografia) della bella sposa di un giovanotto venuto a vendergli un appartamento e decide di sottrargliela. La donna subisce il fascino perverso dell'uomo e gli si concede, ma come il contatto con l'anima nera dell'uomo segna il destino della ragazza, così la purezza di cui fa finalmente esperienza "corrompe" il vecchio e lo conduce a scordarsi di se stesso. Esposta in questa maniera, la storia pare il pretesto ideale per un melodramma hollywoodiano, ma siamo ragionevolmente sicuri che la sua sostanza non si discosti molto da quella descritta. Il fascino del film, il suo valore aggiunto, è dato allora, evidentemente, proprio dalla matrice espressionista e dalla mano (dall'occhio) di Murnau. Nel film, naturalmente, c'è la fotogenia del vampiro di Bram Stoker, pur non denunciato per un problema di diritti sul libro. Dal *Dracula* letterario vengono però sottratti tutti gli elementi folkloristici e spettacolari, l'ironia e il racconto fantastico. Pare che a Murnau importi molto che quella orrorifica rimanga una patina simbolica che ricopre la superficie della vicenda. Deve essere chiaro che la storia di vampiri è la forma del film, e con il termine "forma" non si vuole certo sminuirne il ruolo, visto che l'attenzione del regista è spasmodicamente rivolta alla ricchezza e all'espressività di questa forma. Antichi castelli e carrozze che percorrono sentieri desolati, la natura in rivolta e la danza sinistra dei topi e delle bare, navi abbandonate che irrompono nel porto notturno e fasci di luce che - illuminando - inceneriscono. Su tutto domina un reticolo di passioni che cattura i personaggi come la tela di un ragno e li tiene prigionieri come la grata di una cella: ciò che è familiare cambia immediatamente e pericolosamente di segno sotto

l'azione corrosiva delle pulsioni profonde. Murnau si rivela un formidabile creatore di forme simboliche, secondo un'idea di autore che: "Non accoglie, cerca. Ora non esiste più il concatenamento dei fatti reali: fabbriche, case, malattie, prostitute, grida e fame. Ora c'è la loro visione. I fatti hanno valore solo in quanto, attraverso di essi, la mano dell'artista cerca di afferrare ciò che sta dietro di essi. Egli dà l'immagine più profonda dell'oggetto... Il malato non è semplicemente lo storpio che soffre. Egli diviene la malattia stessa, l'intero dolore creaturale irraggia dal suo corpo... Il mondo esiste, non avrebbe senso replicarlo. Ricrearlo accuratamente nella sua più remota vibrazione, nel suo più autentico nucleo e ricrearlo di nuovo, questo è il massimo compito dell'arte". (Karl Edschmid, *L'espressionismo letterario*, in P. Chiarini, *Caos e geometria*, La Nuova Italia, Firenze, 1969, pp. 183-184).

Così l'uomo dal cuore inaridito, incapace di amare, portatore di corruzione e divoratore della vitalità altrui, morto nella miseria della propria anima e vivo in un'esistenza mostruosa, esprime la remota vibrazione del proprio dramma nella forma spaventosamente sincera del vampiro.

E mentre l'espressionismo prosegue la sua ricerca verso un'intensificazione del dato sociale o ideologico (fino alla "Nuova oggettività"), verso un'intensificazione dei conflitti psicologici (il Kammerspielfilm) o verso lo sfruttamento e l'ampliamento del proprio catalogo mitico e fantastico (il *Faust* di Murnau, *I Nibelunghi* di Lang, ma anche i remake celebri, come *Golem* o *Lo studente di Praga*), Murnau appena attraversato l'oceano, sul finire degli anni Venti, prima di dar sfogo alla propria attitudine documentaristica (*Tabù*) si diverte a rimescolare le carte. *Aurora* ci racconta, infatti, senza la mediazione dell'immaginazione espressionista, di una giovane coppia che, sventata la minaccia di una perfida vamp, si reca in città per trovare la riconciliazione. Quello che avrebbero fatto Hutter ed Ellen se il conte Orlok non fosse stato così maledettamente irresistibile...

Approfondimenti:

Leonardo Quaresima, *L'espressionismo tedesco*, in Adelio Ferrero (a cura di), *Storia del cinema. Dalle origini all'avvento del sonoro*, Marsilio, Venezia, 1978.
Pier Giorgio Tone, *Friedrich Wilhelm Murnau*, La Nuova Italia, Firenze, 1976.

Metropolis (Germania, 1926)
Regia: Fritz Lang. Sceneggiatura: Thea von Harbou e Fritz Lang. Fotografia: Karl Freund, Günther Rittau. Scenografia: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Carl Vollbrecht, Walter Schultze-Middendorff. Interpreti: Brigitte Helm (Maria), Gustav Fröhlich (John Frederson), Alfred Abel (Freder Frederson). Produzione: UFA.

"*Metropolis* non è un film unico: sono due film uniti per il ventre, ma con necessità spirituali divergenti, assolutamente antagonistiche. Quelli che considerano il cinema in quanto valido narratore di storie, patiranno con *Metropolis* una profonda delusione. Ciò che ci viene narrato è triviale, ampolloso, pedantesco, di un vieto romanticismo. Ma se all'aneddoto preferiamo lo sfondo plastico-fotogenico del film, allora *Metropolis* colmerà tutte le misure, ci stupirà come il più meraviglioso libro d'immagini che sia mai stato composto".
Così scriveva Luis Buñuel in una nota recensione del 1927 (ora in *Un tradimento inqualificabile*, Marsilio, Venezia, 1996), cogliendo probabilmente due degli aspetti salienti del film di Fritz Lang: la sua natura multipla e la sproporzione fra le varie componenti. Ma in questo caso, una volta tanto, il grande surrealista si era espresso con cautela, con parsimonia. *Metropolis* è assai più che due film in uno. *Metropolis* sono talmente tanti film diversi che il risultato è forse più un'idea, un progetto, che non un film propriamente inteso.
Intanto, quale *Metropolis*? L'opera filologica condotta da Enno Patalas nel corso degli anni Ottanta ci racconta di molte versioni, molto diverse tra loro, dello stesso film. Una, di gala, lunga 4190 metri e vista solo in Germania nei primi mesi del 1927; poi un'altra, ancora tedesca, ma lunga 3241 metri; e ancora, quella inglese e quella americana con qualche centinaio di metri in meno, una spuria, di circa 2500 metri, depositata al Moma di New York ed un'altra australiana, dotata di colorazioni provenienti direttamente dalla prima versione tedesca. A tutti questi *Metropolis*, alcuni ancora esistenti, altri perduti per sempre, si devono ora aggiungere quello filologicamente corretto di Patalas (ottenuto collazionando le copie esistenti sulla base di fonti extrafilmiche come soggetto e spartiti musicali) e quella voluta dal musicista Giorgio Moroder, che vi ha aggiunto una colonna sonora rock, decisamente discutibile (il risultato è un *Metropolis* di Moroder più che di Lang), ma che ha avuto il merito di riportare il film all'attenzione del grande pubblico.
Bene, questo destino complicato, che è del resto comune a buona parte dei capolavori dell'epoca muta, ci può comunque portare a comprendere le perplessità di Buñuel circa le ingenuità e le contorsioni narrative di un film dal soggetto troppo ambizioso e farraginoso.

Un conflitto sociale che è evangelicamente narrato come contrapposizione fra le parti di uno stesso organismo, la razionalità spietata degli abitanti di superficie contro la feroce ma ingenua superstizione dei lavoratori dei sotterranei, il conflitto fra scienza e magia (personificato dal personaggio di Rotwang), fra umanità e automazione, una parabola misticheggiante che racconta di un giovane toccato dalla grazia divina che partecipa della vita dei reietti per poi guidare la riconciliazione fra il cielo (il Potere, il Capitale) e la terra (gli operai, la forza lavoro). In mezzo, una rivoluzione, una storia d'amore, un dramma della gelosia che sfocia nel delirio prometeico di far rivivere qualcuno che non c'è più, una torbida vicenda di doppi e altri multipli.
Il film forse si conclude con l'auspicio della nascita di un uomo nuovo, forse di quel ceto medio che, pur presente nel soggetto, pare bandito dalla logica del colossal (nel *Titanic* di Cameron, molti anni dopo, si passa dalla prima alla terza classe senza mai passare dalla seconda...), forse con un'atto di sottomissione del braccio al cervello. Di sicuro, la grandezza di *Metropolis* non va ricercata nell'intreccio delle suggestioni che animavano le velleità letterarie di Thea von Harbou. Lang ha sempre sdegnosamente rifiutato qualsiasi collegamento fra il film e l'espressionismo, confortato in questo dalla critica coeva. Ed è curioso, perchè la bellezza di *Metropolis* e la sua capacità di sfidare il tempo paiono risiedere soprattutto in un talento visionario che, volenti o nolenti, proprio l'espressionismo aveva affinato nei cineasti tedeschi degli anni Venti. Ma è forse proprio questa capacità di essere espressionista nell'anima rifiutandone i presupposti che consentirà a Lang di diventare uno dei tedeschi di Hollywood dalla carriera più lunga e fortunata (*Furia, La donna del ritratto, Rancho Notorius*, per citarne solo qualcuno).
Ad ogni modo, di *Metropolis* restano indelebilmente impresse le immagini folgoranti di una città che è la sintesi di ogni città del futuro perchè racchiude in sè le città del presente e del passato (postmoderna ante litteram, senza dubbio); i grattacieli e le cupole nei quali si incastrano gotici laboratori, autostrade a chiocciola e traffico aereo, l'effetto prismatico (effetto Schüfftan) di un'art déco applicata su scala immensa; e, nei sotterranei, catacombe sovraccariche di simboli, una fabbrica a orologeria che imprigiona gli individui nei suoi ingranaggi costringendoli a somatizzare l'alienazione. La messa in scena dei due universi, la loro verità

profonda, l'orchestrazione dei loro ritmi di vita e il contrasto che ne risulta sono certamente il merito più grande di Lang e colleghi (Karl Freund, a Hollywood, si farà conoscere dirigendo *Amore folle* e *La mummia*; Hunte, Kettelhut e Vollbrecht sono fra i protagonisti delle arti figurative del loro tempo).
Come nota Fernaldo Di Giammatteo (*Milestones*, Utet, Torino, 1998, p. 80), fra il 1925 e il 1927, è tempo di colossi cinematografici: politica dissennata sul piano commerciale ma anche il segno che l'arte muta ha raggiunto un grado di consapevolezza e padronanza dei propri mezzi espressivi tale da indurla a tentare imprese che ne travalicano continuamente i limiti. *Metropolis*, sotto ogni punto di vista, ne ha oltrepassati parecchi.

Approfondimenti:
Paolo Bertetto, *Fritz Lang: Metropolis*, Lindau, Torino, 1997.
Thea von Harbou, *Metropolis*, Studio Tesi, Pordenone, 1993.

La folla (*The Crowd*, Usa, 1928)
Regia: King Vidor. Sceneggiatura: King Vidor, John Weaver, Harry Behn. Fotografia: Henry Sharp. Scenografia: Cedric Gibbons, Arnold Gillespie. Montaggio: Hugh Wynn. Interpreti: James Murray (John), Eleanor Bordman (Mary). Produzione: Irving Thalberg per MGM.

A New York e in altre città la folla è sempre d'intralcio
Buster Keaton

Vuole la leggenda che *Metropolis* sia stato concepito da Fritz Lang durante un viaggio a New York. Il regista tedesco è bloccato in porto da una quarantena e osserva in lontananza le torri di questa città avveniristica, immaginandosi un mondo e un futuro, colpito da quelle stesse impressionanti visioni di torri che si lanciano verso il cielo destinate a turbare la fantasia di tanti intellettuali europei del periodo (si pensi a Garcia Lorca o a Kafka).
Ma il protagonista della *Folla*, John, è americano, come il texano King Vidor, e per lui la visione dei grattacieli dalla nave che lo porta nella grande città, è sinonimo di quelle infinite opportunità che, in breve tempo, lo condurranno a soddisfare i propri sogni di successo e ricchezza. Purtroppo per lui, Vidor è, assieme a von Stroheim e Chaplin, la prova vivente che il cinema di Hollywood non è stato solo intrattenimento, generi e divismo. I due protagonisti, di cui conosciamo solo il nome in omaggio alla tradizione generalizzante dell'espressionismo, si accorgeranno ben presto che il sogno americano non è alla portata di tutti.
La storia di questa coppia sottintende una rilettura tutt'altro che ottimistica e conciliante dei meccanismi che regolano la vita sociale statunitense e la condizione esistenziale del cittadino medio di una metropoli (senza contare che la Grande Depressione era alle porte). John è un brav'uomo, onesto, ottimista e lavoratore. Per questo, in cinque anni, otterrà un aumento di stipendio di cinque dollari e resterà ancorato alla solita anonima scrivania, mentre la famiglia cresce e con essa il peso dei vincoli e delle responsabilità. In compenso, appena una tragedia privata arriva a turbare il suo normale equilibrio, scoprirà immediatamente di non avere nessuna garanzia e che il sistema, ai gradi più bassi, è pronto ad espellere in ogni momento chi non è in grado di reggere il ritmo della catena produttiva. Per risollevarsi sarà costretto ad indossare una maschera ridicola e ad interpretare il patetico ruolo del pagliaccio pubblicitario (una nemesi angosciante,

visto che lui stesso, anni prima, si era divertito a schernire un uomo che svolgeva quello stesso mestiere).
Vidor, effettivamente, è uno strano tipo di autore. Capace di divertirsi nei ritmi concitati della commedia metacinematografica (*The Patsy, Show People*), di commuoversi facendo vibrare le corde del melodramma tradizionale (*Stella Dallas, Guerra e pace*), di emozionarsi sulla frontiera del film western (*Passaggio a Nord Ovest, Duello al sole*), non disdegna incursioni nel film a sfondo sociale e antiretorico. Il film che lo impone all'attenzione internazionale, nel 1926, è infatti *La grande parata*, opera decisamente atipica per il suo tempo, in cui si racconta di un ragazzo aristocratico che parte per la guerra sulla spinta delle pressioni patriottiche familiari: tornerà mutilato nel fisico e nello spirito, per scoprire che il mondo non è rimasto immobile ad attenderlo. Allo stesso modo, dopo *La folla*, sarà capace di dirigere un intero cast di attori afroamericani (in un periodo in cui il cinema li aveva relegati ai confini del regno del visibile) in un dramma realistico e popolaresco come *Alleluja!*.
Non stupisce, pertanto, vederlo impegnato in un apologo così duramente critico sui presupposti illusori che reggono un intero sistema economico e sociale. Colpisce certamente di più la padronanza assoluta del mezzo espressivo e la capacità di inventarsi continuamente soluzioni in grado di replicare visivamente la materia psicologica del racconto.
Una serie di sovrimpressioni moltiplicano l'effetto folla, che del film è la scenografia dominante, mentre un complicato e meliesiano gioco di modellini consentono a Vidor di "inquadrare un solo piano di un edificio molto alto, poi un solo ufficio, una finestra e una scrivania, infine un solo personaggio", nella fluidità di un movimento di macchina senza stacchi, ottenuto in assenza di teleobiettivi o di dolly.
Ancora, quando il giovane John viene avvertito della morte del padre, lo vediamo salire una scala in una delle inquadrature più sconcertanti del film. La scala è al centro e la fonte di luce sul fondo del quadro: il ragazzino sale i gradini e continua a percorrere l'inquadratura lungo una profondità che non esiste, quasi stesse tentando di risalire una scala mobile. E' lo stesso Vidor a spiegare il trucco: "Mi interessavano le prospettive forzate: nel film ce ne sono molte. Avevamo costruito anche dei set in funzione dell'angolazione della cinepresa. I corridoi dell'ospedale erano così: i letti sono in prospettiva forzata, anche le porte erano più piccole e le persone sullo sfondo più basse di statura. Nel film non riesco a vederlo, ma mi ricordo che si era parlato di mettere dei nani vicino alle porte sullo sfondo. Sì, abbiamo usato comparse di bassa statura. Mi interessava molto:

erano gli anni della pittura espressionista tedesca, e in Picasso tutti i tavoli erano inclinati verso il pittore, verso chi osservava" (King Vidor in Sergio Toffetti e Andrea Morini, cit., p. 115).
Bene. Hollywood è un sistema piuttosto rigido di produzione di film secondo un principio industriale. Eppure, al suo interno e in posizione tutt'altro che defilata, c'è spazio per un signore che parla di uomini-massa, ha Murnau negli occhi e costruisce le inquadrature tenendo presenti i quadri di Picasso. E, come non bastasse, il produttore del film sarà, sotto pseudonimo, il protagonista di uno dei capolavori di Francis Scott Fitzgerald (*Gli ultimi fuochi*).

Approfondimenti:

Sergio Toffetti, Andrea Morini, *La grande parata. Il cinema di King Vidor*, Lindau, Torino, 1994.
Ermanno Comuzio, *King Vidor*, La Nuova Italia, Firenze, 1986.

La passione di Giovanna d'Arco (*La passion de Jeanne d'Arc*, Francia, 1928)
Regia e montaggio: Carl Theodor Dreyer. Sceneggiatura: C.Th. Dreyer (al *romanzo Vie de Jeanne d'Arc* di Joseph Delteil e dagli atti del processo, con la consulenza storica di Pierre Champion). Fotografia: Rudolf Maté. Scenografia: Hermann Warm e Jean Hugo. Interpreti: Reneé Falconetti (Jeanne), Eugéne Silvani (Pierre Cauchon), Michel Simon (Jean Lemaître), Antonin Artaud (Jean Ladvenu). Produzione: Société Générale des Films.

1927, Parigi, un grave scandalo turba il mondo cinematografico francese. Un regista danese, noto per una rivisitazione di *Intolerance* dal titolo inquietante (*Pagine dal libro di Satana*) e per un'attitudine cosmopolita che lo ha portato a girare film in mezza Europa, ha iniziato a realizzare un'opera che tratta dell'eroina francese per eccellenza, Giovanna d'Arco.
Fra proiezioni private per il clero (preoccupazione di non offendere la Chiesa), proclami a garanzia della francesità del film e pubbliche accuse piovute dalla destra, la Giovanna d'Arco di Dreyer avrà una vita difficile, come il suo autore. Distribuita poco e male (ma quel tanto che basta a renderlo subito un film di culto), scomparirà durante la Seconda Guerra Mondiale per poi ricomparire, a metà degli anni Cinquanta, in una versione insonorizzata da tal J.M. Lo Duca che fece venire il crepacuore al regista. Tornerà al suo splendore originale solo nel corso degli anni Ottanta, grazie ad una copia misteriosamente ritrovata in un manicomio norvegese.
Che cosa abbia poi rappresentato il film per intere generazioni di cinefili ce lo spiega Jean-Luc Godard, quando nel suo *Questa è la mia vita* ci mostra la protagonista Anna Karina mentre entra in una sala d'essai a vedere *La passione di Giovanna d'Arco* e piange, rivivendo il dolore di Reneé Falconetti.
Guardando i cast & credits del film, ci si accorge subito, dalla presenza di Antonin Artaud, di quel Michel Simon amato da Vigo e Renoir, dello scenografo Herman Warm (lo stesso del *Gabinetto del dottor Caligari*) che si tratta di un'operazione concepita in quel clima avanguardistico che informa di sè il meglio del cinema francese degli anni Venti. L'avanguardia impressionista degli Epstein e delle Dulac, dei Delluc e dei Mussinac, quella che discute di fotogenia e delle folgoranti virtù del cinema, macchina capace di rivelare una bellezza del reale normalmente invisibile. Ma il film di Dreyer è talmente estremo, nel rigore del suo approccio all'arte cinematografica, da soddisfare anche il gusto delle avanguardie radicali, quelle cosiddette avanguardie storiche che, per il cinema, hanno in Luis Buñuel

il loro principale esponente.
È proprio a Buñuel, riprendendo una sua recensione del 1928, lasciamo allora il compito di spiegare in cosa consiste l'originalità e la meraviglia del capolavoro di Dreyer.

"[...] Realizzato a base di primissimi piani, l'autore impiega molto raramente, anzi quasi mai, il piano d'insieme e perfino il primo piano. Ciascuno di essi è stato composto con tanta cura e tanto senso artistico che molte volte diventa "quadro" senza mai cessare di essere "inquadratura". Eccezionali inquadrature non frontali, con violentissimi scorci, ottenuti quasi sempre inclinando il livello della macchina.
Neppure uno degli interpreti si è truccato: nella geografia dolorosa dei loro volti - pori come pozzi - prende maggior rilievo la vita in carne ed ossa. A momenti, su tutto lo schermo, il muro bianco di una cella; e, in un angolo, la fronte vendicativa di un frate, solo una fronte. Se ne possono prevedere le tempeste con esattezza meteorologica. Nasi, occhi, labbra che scoppiano come bombe; tonsure, indici pronti a scagliarsi contro il petto innocente della Pulzella. Lei risponde o piange, oppure, piangendo, si distrae come una bimba, con le dita, con un bottone, con la mosca che si posa sul naso di un frate.
Gli interpreti hanno dovuto prima raparsi e lasciarsi crescere la barba, perchè i posticci sono stati ormai definitivamente relegati nel teatro. E la genialità di Dreyer sta nel modo in cui ha saputo dirigere i suoi interpreti. In questo senso, il cinema non ci ha mai dato niente di simile. L'umanità delle espressioni trabocca dallo schermo e riempie la sala. [...]
E l'umanità della Pulzella si effonde dall'opera di Dreyer più che da qualsiasi altra delle interpretazioni che conosciamo. Tutti provavamo l'impulso di assestarle qualche sculaccione per darle subito dopo una chicca. Negarle il dolce per la sua rigidità infantile, per la sua trasparente ostinazione, d'accordo. Ma bruciarla, perché? Cosparsa di lacrime, lambita dalle fiamme, rapata a zero, sporca come una bimba, anche cosÏ smette per un momento di piangere per seguire con lo sguardo dei colombi che si posano sulla cupola della chiesa, poi muore.
Abbiamo conservato una delle sue lacrimucce, che è rotolata fino a noi, in una scatolina di celluloide. Lacrima inodore, insapore, incolore, goccia della più pura sorgente. (Luis Buñuel, *"La passione di Giovanna d'Arco" di Carl Dreyer*, «La Gaceta Literaria», n. 43, 1/10/1928, ora in *Un tradimento inqualificabile*, Marsilio, Venezia, 1996).

Approfondimenti:
Andrea Martini (a cura di), *Il cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico*, Marsilio, Venezia, 1987.
Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990.

Ottobre (*Oktiabr'*, Urss, 1928)
Regia: Sergej M. Ejzenstejn e Grigorij Aleksandrov. Sceneggiatura: dal romanzo *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* di John Reed. Fotografia: Eduard Tissé e altri. Interpreti: V. Nikandrov (Lenin), N. Popov (Kerenskij) e attori non professionisti. Produzione: Sovkino.

"*Ottobre* fu costruito come una cronaca. Come già nelle precedenti opere di Ejzenstejn non vi erano eroi individuali. Ma a differenza del *Potëmkin* mancava qui anche il soggetto drammatico. Era cronaca pura, che non dava la successione cronologica degli avvenimenti della rivoluzione d'ottobre ma mostrava episodi che colpivano, scelti arbitrariamente e poco collegati. Convinto che i fatti fondamentali delle giornate di ottobre fossero universalmente noti, Ejzenstejn si preoccupò di presentare non quei fatti ma, secondo quanto da lui ammesso, "le proprie riflessioni e impressioni" su di essi. Accanto alla rappresentazione di episodi centrali e importanti (l'arrivo di Lenin a Pietrogrado; lo Smolnyj; la dispersione della dimostrazione di luglio; la presa del Palazzo d'inverno), comparivano nel film cose inessenziali e secondarie. Una parte eccessiva era data ai motivi architettonici di Leningrado e all'arredamento del Palazzo. Centinaia di metri di pellicola furono spesi per rappresentare oggetti degli ex appartamenti imperiali: lampadari, quadri, vasellame, sculture, mobili delle camere da letto, dei salotti, delle sale da ricevimento, cose, cose, cose... Tutto questo era mostrato con scorci ironici nell'intento di smascherare i falsi splendori e la tronfia pompa del regime zarista e dell'uomo forte Kerenskij, installatosi in mezzo a quegli oggetti e a quelle cose. Ma sovraccaricava il film, distogliendo l'attenzione del regista dal compito fondamentale: mostrare gli avvenimenti della rivoluzione. [...] In *Ottobre*, Ejzenstejn tentò di realizzare alcune delle sue idee sul cinema intellettuale. Presentando, per mezzo del montaggio, una successione di inquadrature riproducenti gli attributi di varie religioni – il crocefisso cattolico, gli idoli buddisti, confuciani, primitivi ecc. – pensava di creare nella coscienza dello spettatore il concetto di "divinità". Ma in realtà, lo spettatore non vedeva in questa serie che un elenco cinematografico di pezzi da museo, inclusi chissà perchè in un film sulla grande rivoluzione proletaria.
Altrettanto poco successo ebbero in *Ottobre* i tentativi di realizzare cinematograficamente metafore letterarie. Dopo un menscevico che teneva un discorso da una tribuna si vedevano mani che pizzicavano un'arpa, dopo il socialista-rivoluzionario si vedeva strimpellare una balalajka. Ma invece del paragone intellettua-

le tra menscevico e arpa e tra socialista e balalajka (così erano state concepite le metafore) nella coscienza dello spettatore nasceva una perplessità: che c'entravano questi strumenti musicali in un congresso dei Soviet? Il film fu accolto dalla critica con riserva e dagli spettatori con freddezza".

Abbiamo scelto di riportare questo brano tratto dal glorioso testo di Nikolaj Lébedev (*Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino, 1962) perché è un punto di vista interno al sistema in cui il film di Ejzenstejn è stato prodotto e descrive bene la distanza fra le intenzioni del regista e la ricezione da parte del pubblico. Commissionato dal Partito in occasione delle celebrazione per il decennale della rivoluzione, *Ottobre* fu l'occasione per mettere in pratica, senza alcun risparmio di mezzi, di idee e di energie, una serie di teorie relative al montaggio che Ejzenstejn era andato elaborando negli anni precedenti, prima come saggista del Lef di Majakovskij, allievo di Mejer'chold, seguace di Kulezov, partecipante al FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico) di Kozincev e Trauberg e poi come artefice di due film ormai proverbiali quali *Sciopero* e il celebrato *Potëmkin*.
Fra le varie idee che guidano l'evolversi della sua sperimentazione (accompagnata da un'imponente trattazione teorica) una costante del pensiero ejzenstejniano è la produzione di significati attraverso il montaggio, vale a dire mediante la giustapposizione e/o contrapposizione di immagini apparentemente eterogenee e distanti. Un'altra è la concezione estensiva del montaggio, considerato come elemento che travalica nettamente la "semplice" giunta fra diverse inquadrature. Il montaggio è il principio che deve guidare tutti i momenti della messa in scena filmica, composizione dell'inquadratura, movimenti degli attori, giochi di luci e di colori, sceneggiatura, relazione fra immagini e colonna sonora, affinché il regista possa tenere sotto controllo i materiali ed il film raggiunga quella forma organica che è garanzia di coerenza ideologica e artistica.
Difficile negare, a questo punto, che Ejzenstejn sia un rigoroso intellettuale e un esteta raffinato. *Ottobre* è probabilmente il suo film più estremo e, visto il contesto in cui è stato realizzato, coraggioso. In un'Unione Sovietica in cui presto si sarebbe affermato il cosiddetto realismo socialista, le sue opere incontrano ostacoli talora insormontabili (*Il prato di Bezin, Que viva Mexico!*) e le sue idee vengono davvero apprezzate solo quando cercano la strada del compromesso (*Alexandr Nevskij*). Eppure, una percezione diffusa della sua grandezza e delle potenzialità del suo progetto è attestata dalla possibilità di esprimersi e di girare che gli viene concessa a più riprese. E, soprattutto, il suo metodo è destinato a

suggestionare cineasti europei e americani nel corso dei decenni successivi, finendo per essere sviluppato e sfruttato in ambienti diversissimi e con le più varie intenzioni. Alle sue idee si ispireranno i colti cineasti americani degli anni Sessanta e Settanta, la propaganda nazista, e perfino gli strateghi della comunicazione pubblicitaria audiovisiva.
Con tutte le sue utopie e le sue metafore, talora effettivamente poco comprensibili, Ottobre rimane un film che procede ad una velocità pazzesca, pretendendo contemporaneamente di coinvolgere i sensi dello spettatore nella vibrazione rivoluzionaria e l'esercizio dell'intelligenza dalla prima all'ultima inquadratura.

Approfondimenti:
Aldo Grasso, *Sergej M. Ejzenstejn*, La Nuova Italia, Firenze, 1995.
Sergej M. Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985.

Il cameraman (titolo alternativo: *Io... e la scimmia.* Titolo originale: *The Cameraman*, Usa, 1928)
Regia: Edward Sedwick. Soggetto: Clyde Bruckman e Lew Lipton. Sceneggiatura: Richard Schayer. Interprete: Buster Keaton (Luke Shannon). Produzione: Buster Keaton per MGM.

L'uomo con la macchina da presa (*Celovek s kinoapparatom*, Urss, 1929)
Regia, soggetto e montaggio: Dziga Vertov (Denis Kaufman). Fotografia: Michail Kaufman. Produzione: VUFKU.

Il cameraman è uno degli ultimi film muti di Buster Keaton, dunque opera che chiude un ciclo, quello della comicità slapstick (dal tipo di bastone rumoroso e innocuo usato sul palcoscenico del vaudeville) che affondava le proprie radici nella pantomima ed era inevitabilmente connessa ad un cinema senza parole (ed infatti Chaplin continuerà a rifiutare il parlato fino al 1940).
In conclusione di un'epoca era tempo di bilanci e di riflessione sul mezzo filmico e sulla sua natura profonda, mentre il sonoro avanzava con passi enormi e goffi, da gigante.
Come racconta Robert Sklar (*Cinemamerica. Una storia sociale del cinema americano*, Feltrinelli, Milano, 1982) questo genere inventato (per gli Usa) da Mack Sennett e David Wark Griffith, si è sviluppato in due fasi distinte. La prima, il cui emblema può essere considerato Roscoe Fatty Arbuckle, maestro di Keaton, è dominata da volgarità e violenza, da esagerazioni di ogni tipo, stravaganze, licenziosità sessuale, cinico antiromanticismo. Le associazioni per la morale e il buoncostume criticano duramente un tipo di film popolato da ubriaconi scostumati, truffatori, libertini impenitenti e altri eroi del caos che non risparmiano nella loro foga devastatrice né i potenti né i poveracci. La seconda fase, obbligata dalla pressione sociale e dalle nuove regole imposte dal lungometraggio, è quella in cui trionfano gli Charlot e gli Harry Langdon, Harold Lloyd e, soprattutto, Buster Keaton, una fase in cui la carica eversiva si attenua o si carica di valenze metaforiche (il caso Chaplin) mentre vengono perfezionati fino al parossismo i meccanismi del gag.
Nel *Cameraman*, Buster Keaton (già famosissimo per capolavori come *The General*, *Sherlock jr.*, *The Navigator* e altri) è un modesto fotografo che si illude di far innamorare una ragazza semplicemente ritraendola ("la farò somigliantissima..."). Si accorgerà ben presto che questo non basta e dovrà impegnarsi allo spasimo come cineasta per riuscire nell'impresa, alleandosi con le macchine e superando gli ostacoli che un rapporto conflittuale con la realtà e le sue leggi fisiche pongono sul suo cammino. Quando Keaton cerca di rompere il salvadanaio, ci troviamo nella classica sproporzione fra gli obiettivi e i mezzi impiegati, e gli oggetti implicati nell'azione rivelano una bizzarra proprietà transitiva. Il salvadanaio resiste a ogni colpo, ma in compenso vanno in frantumi tavoli, letti e perfino pareti. Messo in movimento, questo eroe astratto (un segno, indecifrabile, fra gli altri) non riesce mai a centrare le esatte coordinate del proprio percorso e finisce in cantina o sul soffitto senza rendersene conto. Lo spazio gli si allarga (lo stadio vuoto) o riduce senza che lui riesca ad adattarsi, come nella scena della cabina in cui perfino l'identità del suo corpo è minacciata dall'intrusione di un omaccione voluminoso che, insensatamente, pretende di spogliarsi di fianco a lui. E, naturalmente, non si trova affatto a suo agio con l'autorità costituita rappresentata dai poliziotti, con gli status symbol (automobili, vestiti, denaro) e neppure con il sesso: sedutosi su un divano in attesa della donna che ama, una ragazza continua a cadergli addosso in maniera equivoca per quanto egli cerchi di allontanarla da sè.
Tuttavia, *The Cameraman* è prima di tutto, come si diceva, un saggio sul cinema, un'opera metacinematografica. Keaton, al principio, riprende la gente in pose statiche, mentre altri riescono a riprodurre il movimento e a cogliere la realtà sul fatto. Non è un problema di tecnica ma è la natura del mezzo. Keaton documenta soprattutto quello che non capita, il reale continua a nascondersi davanti all'occhio della sua cinepresa. Quando si trova nella sparatoria alla lavanderia cinese, pur producendosi in vertiginosi (sebbene fortuiti) movimenti di macchina ed infilandosi dappertutto in ossequio al principio dell'ubiquità della cinepresa nel cinema narrativo classico, la pellicola rifiuta di registrare immagini. Solo più tardi, quando Keaton si inchina allo strapotere del dispositivo e lascia che sia la scimmia a girare la manovella (cinema, arte della riproduzione tecnica, arte che prescinde dall'uomo, e diversi anni prima del saggio di Benjamin), solo allora il cinema si decide a lasciar comparire sullo schermo le cose come effettivamente sono. Keaton ironizza sulla sua attitudine filosofica e sui significati nascosti che la critica attribuisce ai suoi film (si vedano le sue dichiarazioni alla rivista "Bifur" ora in Piero Arlorio, *Il cinema di Buster Keaton*, Edizioni Samonà e Savelli, Roma, 1972), ma è un fatto che solo un anno dopo uscirà in Unione Sovietica il film manifesto di Dziga Vertov che affronta argomenti simili e reca, letteralmente, lo stesso titolo.

Vertov è un prodotto della scuola di cinematografia scientifica di Kulesov e Pudovkin, autori rispettivamente di *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi* e di *La febbre degli scacchi*, altrettanti omaggi ammirati al genio rivoluzionario dello slapstick americano. Non è certo questa la sede per addentrarci nella complessità della filosofia cinematografica dell'avanguardia sovietica, ma basti sapere che Dziga Vertov è il teorico del cineocchio (kinoglaz), l'inventore dei cinegiornali intitolati Kinopravda (Cineverità), il sostenitore di un cinema capace di cogliere sul fatto la nuova realtà che la rivoluzione di ottobre avrebbe dovuto realizzare. Tutto lo stato sovietico, secondo lui, si sarebbe dovuto impegnare per rendere la macchina da presa accessibile alle masse, in modo da poterla davvero utilizzare come strumento di conoscenza, al di fuori del concetto borghese di arte. La posta in gioco era il rispetto delle leggi proprie del mezzo, per decostruire il mondo come era stato rappresentato e ricostruirlo tenendo conto del nuovo rapporto che ora lega l'uomo agli altri uomini e alle cose. Il suo uomo con la macchina da presa, pur con tutte le differenze del caso, sembra cominciare dove termina quello di Keaton, avendone appreso la lezione. Nel *Cameraman*, l'approccio indisciplinato alla realtà bruta porta a un grottesco intreccio di sovrimpressioni, alla confusione di una nave che risale la quinta strada. Le strade di Mosca si rivelano a Vertov in tutta la loro bellezza e così il "movimento delle cose reali" che egli documenta e propone ad un pubblico capace di apprezzare questa nuova ìfattografiaî che nasce sulle rovine delle arti tradizionali simbolicamente identificate nel crollo del vecchio Teatro Bolshoi.
D'altra parte, l'arte di Keaton nasce da un lavoro collettivo (di collaborazione fra l'attore comico, il regista Sedwick, un numero imprecisato di sceneggiatori per lo più non accreditati, il produttore Irving Thalberg e una troupe affiatata) e incontra, nei fatti, il favore popolare. L'utopia del cinema aperto alle masse voluto da Vertov si scontra con le accuse di sperimentalismo, formalismo, incomprensibilità, e finisce appunto incompreso, ai margini di una rivoluzione che prende una piega completamente diversa da quella immaginata e sperata nel corso degli anni Venti.

Approfondimenti:

Giorgio Cremonini, *Buster Keaton*, La Nuova Italia, Firenze, 1976.
Adelio Ferrero, *Keaton e l'epica dell'involontario*, in A. Ferrero, *Storia del cinema. Dalle origini all'avvento del sonoro*, Marsilio, Venezia, 1978.
Pietro Montani, *Dziga Vertov*, La Nuova Italia, Firenze, 1975.

L'âge d'or (*L'età dell'oro*, Francia, 1930)
Regia e montaggio: Luis Buñuel (con la collaborazione di Jacques-B. Brunius e Claude Heymann). Soggetto: L. Buñuel e Salvator Dalì. Sceneggiatura: L. Buñuel. Fotografia: Albert Duverger. Musica: Georges van Parys, Mendelssohn, Mozart, Beethoven, Debussy, Schubert, ritmo di tamburi della Settimana Santa di Calanda. Interpreti: Gaston Modot (l'uomo), Lya Lys, alias Natalia Lyecht (la donna), Max Ernst (capo dei banditi), Pierre Prevert, Jean Aurenche, Paul Eluard. Produzione: Charles de Noailles.

Il 28 novembre 1930, dopo anni di sperimentazioni avanguardistiche che vanno dalle cicatrici della pellicola del *Retour à la raison* di Man Ray (1923) alle spirali poetiche di Duchamp (*Anémic cinéma*, 1926), dal dadaismo meliesiano di Francis Picabia e René Clair (*Entr'acte*, 1924) alle danze cubiste coreografate da Fernand Léger (*Le ballet mécanique*, 1924), gli spettatori parigini, già provati dalla forza dirompente dell'occhio tagliato di *Un chien andalou* (firmato da Luis Buñuel e Salvator Dalì appena un anno prima) hanno modo di assistere alla prima proiezione di *L'âge d'or*.
Il programma di sala dello Studio 28 comprende scritti, fra gli altri, di Eluard e Breton ed è riccamente illustrato da gente del calibro di Salvator Dalì, Man Ray, Max Ernst.
Altri titoli sarebbero stati certamente più suggestivi: Buñuel aveva pensato all'anarchico *Abbasso la costituzione* o al marxista *Nelle acque gelide del calcolo egoista*. Ma *L'età dell'oro* è senza dubbio più intonato al soggetto.
Il film racconta di un'era preumana, di creature rocciose, gli scorpioni, alle cui abitudini veniamo introdotti grazie ad un breve documentario iniziale. Poi il "documentario" prosegue, seguendo una fantasiosa ma coerente rilettura della storia umana. L'età che viene dopo è quella dei barbari, banditi disperati e macilenti che non hanno la forza d'animo e l'organizzazione per opporsi all'avvento di una nuova Era, quella dei Maiorchini, vescovi guerrieri, fondatori di un potentissimo impero. I loro devoti discendenti sono i borghesi contemporanei, che proprio nel 1930 hanno fondato la splendida città di Roma. L'età dell'oro deve ancora venire e sarà un'età sadiana (in omaggio alla viscontessa di Noailles, moglie del mecenate-produttore e discendente del celebre Marchese), in cui il bene e il male coincidono, Cristo è l'Anticristo, gli scalpi dei deboli penzolano dalle croci e la storia è finalmente terminata.
Il film di Buñuel racconta per lo più questa fase di passaggio: la presa di coscien-

za, da parte della borghesia, del proprio esistere solo in funzione di una ritualità ottusa, e la scoperta dell'estasi dell'amour fou. Inevitabile che piaccia ai colleghi avanguardisti, convocati in ottobre per una prima ad inviti. Dalì, già in polemica con il vecchio amico, esprime caustico il suo entusiasmo affermando che *L'âge d'or* è bellissimo, al punto di sembrare un film di Hollywood, e coglie nel segno. *Intolerance* di Griffith non è poi tanto lontano e Buñuel, cinefilo amante di quel cinema trasparente ed elementare che arriva da oltreoceano, è già in viaggio per Hollywood quando scoppia lo scandalo.
Ai primi di dicembre varie associazioni dell'estrema destra francese (in testa la Lega antisemita e la Lega patriottica) insorgono. La pressione di una certa opinione pubblica induce il prefetto di Parigi, Monsieur Chiappe, a sequestrare le copie del film ed a ordinarne la distruzione. Per fortuna il visconte di Noailles si tiene ben stretto il negativo, sicuro del fatto che nessuno oserà attaccare direttamente un personaggio così in vista.
Avremmo perso, altrimenti, un film volutamente assurdo e violentemente poetico. Una sfida costante alle convenzioni sociali e cinematografiche. Una ragazza aristocratica trova una mucca sul letto e la fa scendere con tenerezza; un ragazzino azzarda un innocente scherzo al guardacaccia e quello lo uccide a colpi di fucile; il ricevimento dei nobili non si scompone al passaggio (in salone!) di un carro di bifolchi, e prevede la presenza di alcuni preti nell'orchestra. Ma anche le coordinate spaziali e temporali del cinema narrativo vengono fatte a pezzi da un Buñuel in vena di scherzi: dopo aver consumato una passione che fa sanguinare gli occhi, Gaston Modot, in un impeto di rabbia, getta dalla finestra un busto di donna, un albero, un vescovo, poi un animale surrealista per natura, la giraffa. Controcampo: la giraffa cade in mare, dentro un altro spazio o un altro film.
La gag, procedimento che svela quanto siano sottili e fragili i confini della logica, è una chiave di lettura del mondo, così la crudeltà. *L'âge d'or* narra la deriva di un mondo che si agita sulle proprie rovine, in una cerimonia inconsulta, parodiando la civiltà, la religiosità e la religione, perfino la ribellione rivoluzionaria.
In questo progetto di cinema pulsionale e compulsivo ma estremamente calcolato, l'unica speranza viene dal crimine, dall'infrazione fine a se stessa, dalla sovversione e dallo sberleffo, eventualmente dall'amore vissuto senza freni, con un'adesione totale, gelosa e distruttiva (il contrario di quel sentimentalismo che Buñuel aborre).
L'applicazione di queste idee e di questa sensibilità dal mondo dei sogni e della poesia a quello reale (*Las Hurdes - Terra senza pane*, 1933) lo condurranno

all'esilio. Ma dal Messico e poi, di nuovo, dall'Europa, sotto la maschera del film di genere o con la libertà del cinema d'autore, Buñuel continuerà a percorrere la via lattea del surrealismo, a ricordarsi dei dimenticati, a descrivere oscuri oggetti del desiderio e ad indagare il fascino discreto della borghesia. Come un angelo sterminatore, un Robinson Crusoe o uno stilita nel deserto.

Approfondimenti:

Alberto Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Baldini & Castoldi, Milano, 2000.
Luis Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano, 1991.

Scarface, Shame of a Nation (Usa, 1932)
Regia: Howard Hawks. Sceneggiatura: Ben Hecht, Seton Miller, John Lee Mahin e William Burnett (dal romanzo omonimo di Armitage Trail). Fotografia: Lee Garmes e William O'Connell. Interpreti: Paul Muni (Tony Camonte), Gorge Raft (Guino Rinaldo), Ann Dvorak (Cesca), Boris Karloff (Tom Gaffney), Osgood Perkins (Johnny Lovo). Produzione: H. Hawks e Howard Hughes per MFB/Atlantic Picture.

L'evidenza è il segno della genialità di Howard Hawks
Jacques Rivette

Howard Hawks è un caso limite. Figlio di una famiglia di industriali più che agiati, si interessa di automobili veloci e di aeroplani finché, laureando in ingegneria, non entra nel mondo del cinema, inizialmente come tecnico e poi come sceneggiatore, supervisore alle produzioni, regista non accreditato incaricato di coprire i buchi lasciati da altri. Dopo aver collaborato con Cecil B. De Mille passa alle dipendenze di Irving Thalberg e quindi di Howard Hughes, descrivendo un percorso perfettamente integrato alla logica dello studio system. E' talmente bravo e "produttivo" che la sua ambizione di passare alla regia viene inizialmente ostacolata proprio dal fatto che i suoi superiori non vogliono privarsi di un uomo che pare indispensabile alla catena industriale. Dal momento in cui riesce a dirigere ufficialmente il suo primo film, nel 1926, si muoverà sempre rigorosamente nel rispetto di quel sistema dei generi che rappresenta la ricaduta sul piano creativo dell'organizzazione fordista degli studios. Hawks è una straordinaria macchina da film: nei soli tre anni di attività nell'ambito del muto, per esempio, riesce a girare ben otto film, e alla fine della sua carriera ne avrà collezionati oltre quaranta, senza contare le innumerevoli collaborazioni non accreditate. Per dare un'idea dei suoi ritmi di lavoro, basti pensare che la sceneggiatura di *Scarface* viene scritta da lui e Ben Hecht in soli undici giorni. I suoi film sono tutti, inequivocabilmente, "film di genere", nel senso che rispettano tutte le convenzioni che consentono appunto di inserirli stabilmente all'interno di un determinato genere, e il pubblico li fruisce come tali, spesso senza minimamente preoccuparsi del nome del loro autore. Allo stesso tempo, i suoi sono capolavori che si possono considerare quasi degli archetipi del genere di cui sono espressione. Così è per la commedia propriamente detta (*Susanna, Ventesimo secolo, Il magnifico scherzo, Lo sport preferito dall'uomo*), per la commedia musicale (*Gli uomini preferiscono le bionde*), per il western (*Il fiume rosso, Un dollaro d'onore, Il grande cielo, El dorado*), il film bellico (*Il sergente York, Arcipelago in fiamme*), l'avventura (*L'urlo della folla, Avventurieri dell'aria*), il gangster-movie (*Codice penale, Scarface*), il noir (*Il grande sonno, Acque del sud*) e perfino per le sue brevi ma intensissime apparizioni in territori mai frequentati come l'horror fantascientifico (*La cosa da un altro mondo*, sia pur firmato dal montatore Christian Niby) o il colossal storico-mitologico (*La regina delle piramidi*), quasi per dimostrare di essere davvero capace di saper fare al meglio qualsiasi cosa potesse interessare il pubblico di tutto il mondo.

Ecco, questa elasticità davvero unica nel passare da un tipo di rappresentazione all'altra, restando sempre ai vertici assoluti, è stata la molla che ha spinto la critica (in particolare francese) ad approfondire il discorso su un autore difficilmente "visibile" all'interno di film tanto eterogenei, finendo per scoprire la sua impronta personale in due elementi caratterizzanti. Ovvero, la capacità di mettersi al servizio di ottime sceneggiature senza mai prevaricare la messa in scena con il proprio narcisismo autoriale e il suo rispetto assoluto per i personaggi che compaiono nei film. A loro è subordinato tutto il resto, a partire dal ritmo della regia e del montaggio.

Per questo Hawks è considerato il cineasta dell'evidenza e dell'intelligenza, colui che più di ogni altro ha saputo scegliere azioni interessanti per poi lasciare semplicemente che fossero.

Data la specificità del mezzo cinematografico, tutto questo non è affatto naturale, ma è il risultato di una quantità di procedimenti e di ricerche delle quali, nei film, non deve restare traccia perché il gioco funzioni. E *Scarface* (che Hawks ha più volte ribadito essere il suo film preferito) ne è uno splendido esempio.

La vicenda prende spunto dal romanzo omonimo di Armitage Trail, del quale però viene stravolto l'impianto (basti pensare che nel racconto di Trail i protagonisti sono due fratelli). Hawks e Hughes, qui nelle vesti di produttori "indipendenti", decidono di ravvivare la storia con riferimenti cronachistici che il pubblico possa riconoscere, e usano come modello la biografia di Al Capone, compresi alcuni fatti minuziosamente descritti da "consulenti" provenienti dal mondo della malavita. Hecht o Hawks (la questione è controversa) hanno poi l'idea di aggiungere un lato melodrammatico, stabilendo un collegamento fra la parabola della famiglia Camonte e quella dei Borgia, suggerendo fra le righe l'esistenza di una passione incestuosa di Tony nei confronti della sorella Cesca. Un problema sociale come quello del gangsterismo, particolarmente sentito nell'America della Depressione, è quindi fuso insieme ad un dramma storico di saghe familiari ma-

ledette, grazie alla collaborazione, sempre in fase di scrittura, del cronista John Lee Mahin e dello scrittore William Burnett (autore di quel *Piccolo Cesare* da cui Mervyn LeRoy trae, nello stesso 1930, il film omonimo, considerato l'altro fondatore del gangster-movie).

Quindi può partire la ricerca di un cast all'altezza, e i volti adatti vengono scovati in luoghi impensabili: l'animalesco Tony Camonte è Paul Muni (alias Weisenfreund), ovvero un rigoroso e coltissimo attore ebreo di teatro, emigrato negli Stati Uniti dalla Mitteleuropa; il mellifluo Johnny Lovo è interpretato dal padre di Anthony "Psycho" Perkins, Osgood Perkins, proveniente dai sofisticati teatri newyorkesi; e Boris Karloff era fino ad allora relegato in ruoli da cattivo di secondo piano (il suo primo grande successo, *Frankenstein,* verrà girato l'anno dopo).

Alla rappresentatività delle facce fa da contrappunto un dialogo che tiene l'attenzione dello spettatore sempre all'erta, contraddicendo i più triti luoghi comuni. I killer spietati di Chicago non sono degli angeli del male sempre concentrati sui loro traffici, ma dei bambini troppo cresciuti che non hanno percezione della distinzione fra ciò che è moralmente accettabile e ciò che non lo è, che non riescono a padroneggiare il cosiddetto "principio di realtà". Tony si rivolge alla nuova mitragliatrice con espressioni che fanno pensare ad un adolescente alle prese con una nuova bicicletta, e i suoi uomini, per condurlo ad un regolamento di conti, devono strapparlo quasi con la forza da una commedia teatrale della quale vorrebbe a tutti i costi, capricciosamente, vedere il finale (un dialogo, questo, che ricorda molto da vicino certi scambi di battute degli eroi di Quentin Tarantino).

Individuata la storia e i personaggi, si trattava di trovare uno stile in grado di farli risaltare al meglio, ed è impossibile non vedere nel film le tracce di un'influenza dell'espressionismo, laddove lo stesso Hawks dichiara di essere stato colpito dalla elaborata regia dei film di Murnau.

Il massacro di San Valentino è una fucilazione di ombre riflesse su una parete, così come la morte di Boris Karloff è "significata", senza essere mostrata direttamente, dalla caduta dell'ultimo birillo che la palla da bowling pareva avere risparmiato. Una luce premonitrice proietta una croce su tutti coloro che hanno un destino tragico di fronte, e la croce, del resto, è la forma simbolica che torna continuamente, la forma che una deturpante cicatrice ha segnato sul volto dello "sfregiato" come un marchio indelebile.

Nell'insieme, il film risulta fin troppo efficace, secondo i parametri di un'epoca in

cui l'invenzione del sonoro attribuiva al cinema un indice di realismo supplementare al quale lo spettatore non era ancora abituato. Le maglie della censura gli si stringono attorno, impedendone l'uscita in numerosi Stati. Hughes rifiuta inizialmente ogni compromesso e *Scarface* resta bloccato per oltre un anno. A cose fatte vengono aggiunte alcune scene con lo scopo di ammorbidire la brutalità del film (i discorsi del sindaco sulla moralità pubblica) con i quali Hawks dichiarerà di non avere nulla a che fare. Ma lo stesso regista dovrà girare tre differenti finali: quello "canonico" della morte di Camonte per strada, uno che lo mostra simbolicamente mentre cade nello sterco ed un altro che ne descrive la legale impiccagione. Niente di tutto questo servirà a impedire il trionfo della pellicola.

E ad ulteriore testimonianza della modernità del film c'è anche il remake-fotocopia che Brian De Palma gli ha dedicato all'inizio degli anni Ottanta, utilizzando la patina iperrealista tipica della New Hollywood come valido equivalente dei residui espressionisti utilizzati da Hawks per accrescere il fascino morboso dell'originale.

Approfondimenti:

Leonardo Gandini, *Howard Hawks: Scarface*, Lindau, Torino, 1998.
Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Pratiche, Parma, 1992.

L'Atalante (Francia, 1934)
Regia: Jean Vigo. Sceneggiatura: Jean Guinée, J. Vigo, Albert Riéra. Fotografia: Boris Kaufman. Montaggio: Louis Chavance. Scenografia: Francis Jourdain. Musica: Maurice Jaubert. Interpreti: Michel Simon (père Jules), Jean Dasté (Jean), Dita Parlo (Juliette), Gilles Margaritis, Louis Lefebvre, Pierre Prévert, Jacques Prévert. Produzione: Louis Nounez.

Jean Vigo è vissuto solo ventinove anni e ha lasciato, in totale, circa 4000 metri di pellicola suddivisi in due documentari e due film di finzione (la distinzione è quanto mai aleatoria). Eppure il suo nome è inevitabilmente fra quelli che hanno segnato e condizionato la storia del cinema.
Trascorre l'adolescenza in collegio, dopo la morte del padre, l'anarchico Miguel Almereyda (Eugène-Bonaventure de Vigo), morto "misteriosamente" in carcere mentre era in attesa di giudizio - una disavventura che agli anarchici dell'epoca poteva capitare in qualsiasi momento.
Dalla metà degli anni Venti, la sua vita è assorbita dall'amore per il cinema e dalle continue ricadute della malattia polmonare che lo condurrà alla morte per setticemia appena terminate le riprese dell'*Atalante*. A Parigi frequenta l'ambiente delle avanguardie ed entra in amicizia con alcuni protagonisti del surrealismo e dell'impressionismo cinematografico: Germaine Dulac, Claude Autant-Lara e, soprattutto, Boris Kaufman che lo introduce alle teorie del proprio fratello, Dziga Vertov.
E proprio da quest'ultimo pare influenzato quando, nel 1929, ha l'occasione di passare dietro la macchina da presa. Vigo è a Nizza per curarsi, assieme alla moglie Elisabeth Lazinska, il cui padre è finanziatore di *À propos de Nice*. Si tratta di un documentario decisamente atipico, in cui si cerca di dar conto delle pulsazioni che animano la piccola città marittima attraverso un montaggio incrociato che non ha niente a che vedere con il documentarismo puramente descrittivo di stampo "naturalistico". Nel frattempo, sempre a Nizza, Vigo fonda un cineclub, "Les Amis du Cinéma", nel quale ha modo di precisare il proprio punto di vista sul cinema attraverso l'attività di animatore culturale.
Dopo un altro brevissimo documentario per la Gaumont, dedicato ad un campione di nuoto (*Taris ou la natation*, anche *Taris roi de l'eau*, 1931), ha finalmente modo di realizzare un film "vero e proprio" grazie all'incontro col mecenate Jean-Louis Noumez che gli finanzia l'autobiografico *Zero in condotta* (1933). Il film è destinato a cambiare per sempre la rappresentazione cinematografica, fino

ad allora convenzionale, dell'infanzia. "L'infanzia - dice Vigo agli spettatori venuti ad assistere alla prima del suo film in Belgio - dei fanciulli che vengono abbandonati una sera d'ottobre alla riapertura delle scuole nel cortile d'onore, da qualche parte in provincia sotto una bandiera qualunque, ma sempre lontano da Casa, dove si spera nell'affetto di una madre, nell'amicizia di un padre, se non è già morto". "Come ho potuto osare - si chiede ancora il regista -, diventato grande, percorrere tutto solo, senza i compagni di gioco e di studio, i sentieri del Grand Meaulnes? Senza dubbio, ritrovo nello scompartimento che allontana le vacanze i due amici del ritorno a scuola. Sicuramente va là, con i suoi 30 letti identici, il dormitorio dei miei otto anni d'internato, e vedo anche Huguet che noi amavamo tanto e il suo collega, il sorvegliante Pète-Sec, e questo sorvegliante generale muto dai passi leggeri di un fantasma. Alla luce della lampada a gas abbassata per la notte, il piccolo sonnambulo ossessionerà ancora il mio sogno di questa notte? E forse lo rivedrà ai piedi del mio letto come ci si trovava la vigilia di quel giorno in cui la febbre spagnola lo portava via nel 1919. [...] Sì, lo so, i compagni Caussat, Bruel, Colin, il figlio della cuoca, e Tabard, che noi chiamavamo la femminuccia e che l'amministrazione spiava, torturava, proprio allora che avrebbe avuto bisogno di un fratello più grande, visto che la madre non l'amava. [...] Tutto è rappresentato, il refettorio dei fagioli, la classe e l'aula di studio dove uno di noi un giorno disse ad alta voce e per due volte ciò che tutti noi pensavamo. Assisterà dunque ancora alla rappresentazione del complotto che ci arrecò tanto danno, la notte nel granaio, al baccano che ci fu, alla crocefissione di Pète-Sec tale e quale avvenne, alla festa degli ufficiali che abbiamo disturbato in quel giorno ben famoso della Santa Barbara. Partirà ancora dal granaio, unico nostro regno, per i tetti verso un cielo migliore?".
E' una storia raccontata dalla parte delle vittime delle vessazioni di un collegio-carcere, un'apologia dello studente che dice "Merda!" sulla faccia di quel nano barbuto (letteralmente) del direttore, e che disturba la parata gettando oggetti dal tetto sugli uomini in divisa, uno dei prototipi del cinema anarchico (si vedano i debiti che nutrono nei suoi confronti tanto *I 400 colpi* di Truffaut che *Se...* di Lindsay Anderson e perfino *Animal House* di John Landis...).
Per questo suscitò la reazione feroce di una scandalizzatissima borghesia. Per la sua carica eversiva, per nulla stemperata dagli elementi avanguardistici che pure vi sono, *Zero in condotta* venne tagliato dalla produzione, poi dalla censura, e infine proibito sul suolo patrio con l'infamante e misteriosa accusa di film "antifrancese".

A Vigo e Noumez non restò allora che gettarsi in una nuova impresa, tanto più che le condizioni di salute del regista peggioravano a vista d'occhio e non gli rimaneva molto tempo per dar vita a qualcosa che restituisse esattamente l'idea di cinema alla quale era approdato.
Il film che ne risulta è *L'Atalante*. La storia di Jean Guinée è una cosina banale, e la sceneggiatura scritta dallo stesso Vigo con l'amico Albert Riéra non aggiunge moltissimo. Un giovanotto, che di mestiere guida una chiatta da trasporto lungo i fiumi e i canali del nord della Francia, sposa una contadinella e la porta a vivere sulla barca. La ragazza si annoia, avverte il fascino della grande città e non è aiutata dal carattere ruvido del marito. Scapperà e sentirà la mancanza del suo uomo, il quale, a sua volta, non può vivere senza di lei. Toccherà al vecchio marinaio Jules andarla a recuperare e riportare i due innamorati inesperti alla felicità perduta.
Una storia minima, insignificante, volutamente. Una storia senza avvenimenti clamorosi, che rinuncia a tutto l'apparato delle avanguardie (citato nelle cianfrusaglie che arredano il corpo e la cabina del marinaio) e non ha nessuna pretesa di artisticità nella regia o nella messa in scena. *L'Atalante* fa vedere la vita di personaggi che interessavano il cinema solo quando un destino romanzesco si parava sulla loro strada. E' fatto di gatti che partoriscono, saltimbanchi, indovine, piccoli truffatori, vetrine, grammofoni che non funzionano e poi funzionano, desolazioni periferiche; si muove lento al ritmo della chiatta e narra di una felicità qualsiasi e degli ostacoli che possono intralciarla. Di piccole seduzioni e gesti che non si potrebbe definire se non attraverso la categoria vaghissima di "poesia". Jean (Dasté, attore uscito dalla rigorosissima scuola di Copeau) ricorda la leggenda secondo cui se uno immerge il viso nell'acqua vede il volto della persona amata: così infila la testa in un secchio e poi si getta nel fiume. Jules (il renoiriano Michel Simon) si precipita a cercare Juliette (Dita Parlo, attrice di due soli film, ma che film: l'altro è *La grande illusione*!) in città: un ago nel pagliaio, ma lui la trova al primo colpo - e non potrebbe che essere così - mentre lei annega la nostalgia nelle note di una canzone popolare (la canzone dei marinai, ovviamente).
L'Atalante è un film che, con tutti i suoi difetti (alcuni dei quali voluti e funzionali alla logica dell'immediatezza, altri dovuti invece alle traversie delle copie e dei vari restauri) non è esagerato definire epocale. Vigo si trasferisce su un pianeta alternativo rispetto a quello su cui normalmente si fanno i film. Un pianeta abitato da altri esseri umani, da uomini nuovi che danno conto di una nuova realtà. Se con *Zero in condotta*, come altri prima di lui, esprime la rivolta, con *L'Atalante*

per la prima volta (di)mostra come può essere la rivolta *realizzata* (è intuizione di Glauco Viazzi, in *Scritti di cinema.* 1940-1958, a cura di Cristina Bragaglia, Longanesi, Milano, 1979, pp. 76-101).
Il suo film sa essere realista e surrealista, impressionista e cinefilo, documentario e fiabesco, autobiografico e anarchico, francese e internazionale, proprio perchÈ non si identifica fino in fondo in nessuna di tali definizioni. Nel senso che le scavalca per indicare una direzione che il cinema cercherà poi di imitare un'infinità di volte raggiungendo raramente la perfezione di questa sintesi.

Approfondimenti:

Pino Bertelli, *Jean Vigo. Cinema della rivolta*, La Fiaccola, Catania, 1995.
Maurizio Grande, *Jean Vigo*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.

Tempi moderni (*Modern Times*, Usa, 1936)
Regia, sceneggiatura, montaggio e musica: Charlie Chaplin. Fotografia: Rollie Totheroth, Ira Morgan. Interpreti: C. Chaplin (l'operaio), Paulette Goddard (l'orfana), Henry Bergman (padrone del ristorante), Chester Conklin (capo-meccanico), Lloyd Ingraham (direttore della prigione). Produzione: United Artists.

Nel 1933, quando Chaplin rientrò a Hollywood dopo quindici mesi di assenza, la Grande Depressione e lo sviluppo del cinema sonoro erano in piena espansione. Tali fenomeni avrebbero avuto un influsso determinante nell'elaborazione di *Tempi moderni*, l'ultimo film in cui Chaplin compare nelle vesti di Charlot - non più semplice vagabondo, ma alle prese con la catena di montaggio in una fabbrica in cui non sono concesse pause. (Appena Charlie tenta di nascondersi per fumare una sigaretta, da un enorme schermo compare il capo che gli ordina di riprendere il lavoro...).
Dopo la Crisi del 1929, per contrastare lo sfarzo imperante negli anni Venti, in ambito culturale si sviluppò una nuova tendenza che sarebbe ben presto diventata un movimento letterario e intellettuale, poi una crociata: per la prima volta in quel periodo fecero la loro comparsa riferimenti all'*American Way of Life* e ad una percezione condivisa del "sogno americano". In campo cinematografico il sonoro divenne ben presto strumento principe d'espressione della nuova tendenza.
La progressiva trasformazione della cultura cinematografica obbligò Chaplin ad affrontare nuovamente un dilemma che si era già posto mentre realizzava *Luci della città*. Il regista si chiese quale potesse essere la sorte del vagabondo nell'epoca del sonoro, e se avesse dovuto mantenere in vita o abbandonare Charlot, le cui gag erano essenzialmente costruite sulle sue doti mimiche. Trattenere il suo eroe, avrebbe forse costretto *Tempi moderni* ad uno stile "da commedia dell'arte", collocando il film e il suo regista ai margini della cultura e del cinema. Lo stesso Chaplin aveva ammesso che le gag di Charlot erano "vestigia dei giorni del muto". Inoltre - come aveva osservato André Bazin - il personaggio di Charlot non poteva diventare adulto, né confrontarsi con i problemi dell'imminente vecchiaia. Del resto Chaplin, già quarantaseienne, era consapevole del tramonto inevitabile di un attore che, negli anni, continuava ad interpretare il ruolo di un eroe senza tempo, di un clown eterno.
Chaplin dunque si convinse a sperimentare il sonoro e scrisse persino dei dialoghi per ogni scena, destinati poi a scomparire in fase di realizzazione. Infatti, in

Modern Times - come risultato del braccio di ferro con il sonoro - gli uomini non parlano, emettono suoni. Il vagabondo non dice una parola ma, in una celebre scena, cede alle insistenze della fanciulla e si mette a cantare. La voce del più celebre attore dell'epoca del muto giunge per la prima volta al pubblico in forma di canzone. Nel film sono solo gli elementi meccanici a parlare (la radio, l'altoparlante, il disco promozionale di presentazione della "macchina di nutrizione"). Sperimentando il sonoro in maniera non convenzionale, Chaplin affronta i temi-chiave per un discorso sulla modernità, riuscendo a denunciare quelli che sono, a suo avviso, gli autentici crimini nei confronti della natura umana. Le condizioni di lavoro in fabbrica sono una violazione alle leggi naturali: la catena di montaggio ha sul vagabondo lo stesso effetto degli stupefacenti. Egli perde il controllo di sé in entrambe le situazioni ma, paradossalmente, la follia provocata dallo stress lavorativo lo relega in prigione, mentre l'esuberanza, conseguente all'involontaria assunzione di droga, lo conduce a sventare una rivolta dei detenuti e ad essere premiato con la scarcerazione.
In un'intervista su *Tempi moderni*, Chaplin confessò: "A molti è parso che nel film si facesse propaganda. Ma esso non fa che mettere in ridicolo il disordine generale di cui tutti soffriamo. Se io avessi cercato di raccontare al pubblico ciò che occorreva fare per ovviare a questo inconveniente, penso che non avrei potuto farlo in forma divertente, attraverso un film. Avrei dovuto farlo con tono serio, dall'alto di una tribuna".
Esattamente ciò che accade - come lo stesso Ejzenstejn ebbe modo di osservare - nel film successivo: Chaplin, nel finale del *Il dittatore* si trasforma in tribuno invocando la distruzione del fascismo.
Tempi moderni, invece, realizzato in un'epoca di transizione, trova la sua evoluzione attraverso una serie di compromessi e si realizza in un gioco di tensioni tra tradizione e innovazione, tra volontà di astrazione e realismo, tra il comico ed il *pamphlet* sociale. Tali opposizioni costituiscono l'essenza del film e contribuiscono a spiegare perché il pubblico e la critica lo abbiano accolto in modo contraddittorio, trovandolo comico e triste, politico e non, poetico e non. La decisione del regista di riproporre il personaggio Charlot, adattandolo allo stile e alle preoccupazioni culturali dell'epoca della Grande Depressione, è ciò che rese grande il film ed è ciò che al tempo stesso divise *l'audience*.
Dopo essersi liberato dalle forbici dei censori dell'Hays Office - i quali leggendo la sceneggiatura ne pretesero alcune modifiche - Chaplin portò a termine il film che fu presentato a New York il 5 febbraio 1936. La stampa si divise. C'era chi

approvava, perché Chaplin "aveva tentato di fare satira socio-politica" e chi disapprovava perché "non aveva sviluppato fino in fondo l'intento sociale", pur annunciando nei titoli di testa che i personaggi della storia sarebbero stati "l'industria, l'iniziativa individuale, l'umanità che marcia alla ricerca della felicità".
Nel febbraio del 1936 *Tempi moderni* fu presentato a Londra e a Parigi. In Italia e in Germania il film incontrò degli ostacoli e, nel nostro paese, l'ufficio di censura rilasciò il nullaosta solo un anno più tardi. Alla sua uscita il film non fu accolto positivamente dalla stampa filofascista. Vittorio Mussolini sul "Popolo d'Italia" del 20 aprile 1937 affermò che il genio chapliniano presentava indubbi segni di agonia: "Chaplin, complice forse la giovane Paulette Goddard, si è sepolto con le sue stesse pesanti pietre di filosofo moderno". Tra le diverse possibili cause della momentanea interdizione del film in Italia si potrebbe aggiungere l'avversità del regime tedesco nei confronti della distribuzione del film, quasi si presentisse ciò che sarebbe avvenuto nell'opera seguente.
Tornando al contesto americano, *Tempi moderni* all'epoca non fu considerato un film politico, dal momento che non cercava la causa della Grande Depressione, e tanto meno ne proponeva una soluzione. Ma sublimando artisticamente i problemi d'attualità, contribuì a quel clima culturale che incoraggiava la società al cambiamento. Inoltre, la scenografia della fabbrica, che rimanda a un dispositivo di controllo (citazione del "Big Brother"), e le bande di poliziotti che caricano la folla, anticiparono ciò che storicamente si trovava appena dietro l'angolo e che Chaplin affrontò in maniera diretta nel *Il grande dittatore*. (Anna Fiaccarini)

Approfondimenti:

Giorgio Cremonini, *Charlie Chaplin*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.
David Robinson, *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, Venezia, 1988.

La regola del gioco (*La règle du jeu*, Francia, 1939)
Regia: Jean Renoir. Sceneggiatura: J. Renoir e Carl Koch. Fotografia: Jean Bachelet. Costumi: Coco Chanel. Interpreti: Marcel Dalio (Robert de la Chesnaye), Nora Grégor (Christine), Roland Toutain (Jurieu), Jean Renoir (Octave), Gaston Modot (Schumacher), Julien Carette (Marceau). Produzione: NEF.

"Siamo qui per cacciare, buon Dio dei boschi, non per scrivere le nostre memorie". Questa è una delle regole del gioco in cui sono coinvolti, consapevoli o meno, tutti i personaggi del film che chiude il periodo più ricco e tormentato della carriera di Jean Renoir.
In realtà, il regista, qui stranamente impegnato anche come attore, le sue memorie nel film ce le ha inserite eccome. L'aristocrazia francese degli anni Venti e Trenta è un ambiente che conosce benissimo, nei pregi e nei difetti. In *Le coeur à l'aise* (Flammarion, Paris, 1978), autentica biografia mascherata, così descrive l'adolescenza del proprio alter ego: "[...] Mio padre mi fece entrare in un collegio svizzero noto per la sua esclusività. Questa fabbrica di snob fece di me un perfetto gentleman in miniatura. Passai il baccalaureato al collegio francese di Losanna e tornai a Parigi con l'accento svizzero. Terminati gli studi, vidi incombere la minaccia di un posto nell'azienda di mio padre. Insensibile alle lacrime di mia madre, mi arruolai nel quarantanovesimo reggimento dei dragoni, di stanza a Villeneuve-le-Bel".
Il padre di Renoir, Auguste, non aveva una fabbrica di accumulatori, essendo invece pittore di qualche fama, ma per il resto la descrizione è piuttosto azzeccata. Ambienti esclusivi, educazione aristocratica, ricchezza, fama, compagnie nobili, cultura raffinata, poi la guerra con le sue ferite, e ancora una lunga convalescenza vicino al padre, con l'amore per la sua modella, Catherine Hessling alla quale si deve in qualche modo il passaggio al cinema.
Insomma, esattamente il milieu in cui si svolgono le schermaglie amorose che costituiscono il nucleo della *Regola del gioco* in quanto pochade. Pochade tragica, però, e questa è una contraddizione in termini che al film non verrà perdonata. Passi il recupero di tutta una tradizione teatrale "leggera", da Marivaux a Beaumarchais, passando per *Les caprices di Marianne* di de Musset, ma perché poi stravolgerla con un finale tragico, in cui un drammatico equivoco uccide il solo personaggio del film con orgoglio e personalità?
Posto che una delle cose che lo spettatore cinematografico sembra meno sopportare, da sempre, è l'ambiguità dei toni, va tenuto presente che siamo nella

Francia del 1939, alla vigilia dell'entrata in guerra, ed è comprensibile che un film come questo abbia lasciato indifferente un pubblico pressato da ben altri problemi.
Ci fu però anche un fastidio di fondo, da parte della critica, ad accettare questo passaggio "troppo partecipe" nei territori dell'aristocrazia di un regista che aveva passato gli anni precedenti a realizzare film per il Partito Comunista Francese (*La vie est à nous*) e a celebrare quasi brechtianamente la rivoluzione francese con opere finanziate da una sottoscrizione popolare (*La Marsigliese*). Senza dimenticare che si trattava dell'autore capace di girare un capolavoro bellico come *La grande illusione*, facendolo reagire con un'analisi geniale delle dinamiche sociali che complicavano l'Europa dei primi anni del secolo. E del regista di trasposizioni romanzesche rese angoscianti dal realismo straziante della messa in scena (*L'angelo del male*, da Zola, che Renoir aveva già frequentato nel 1926 con *Nanà*).
Certo era sempre stato chiaro che quella di Renoir non era un'adesione totale all'ideologia della sinistra, bensì una sorta di frequentazione quasi dovuta, dettata da una profonda vocazione umanista. Tuttavia, la distanza fra l'universo della *Regola del gioco* e quello dei film precedenti era tale che anche le spiegazioni sociologiche non bastarono a lenire il disagio iniziale degli ammiratori di Renoir.
La sua rappresentazione è indubbiamente critica, spietatamente sincera: la sua aristocrazia è una classe composta da individui vuoti, la cui sola vera preoccupazione pare essere quella di non soffrire. Come è stato più volte osservato, il marchese de la Chesnaye è un personaggio privo di vera identità, che riesce a definire se stesso solo in base alle eredità - genetiche e non -, e la sua passione per i pupazzi animati sembra guidata da una sorta di rispecchiamento. Così tutti gli altri attorno a lui e al suo titolo, in una esistenza che pare più un gioco di ruoli che non la vita vera, un susseguirsi di riti sociali che sono più che altro delle recite, una farsa la cui decadente piacevolezza pare aver contagiato anche i domestici. In questo senso, sembra del tutto coerente che a restare ucciso sia il giovane aviatore idealista, Jurieu, l'unico a non conoscere le regole del gioco, o meglio a non riconoscere che si tratta di un gioco, visto quanto prende sul serio se stesso e le sue passioni piene di futuro, incompatibili con un ambiente che è invece gelosissimo del proprio presente di assoluto privilegio.
E, sempre in questo senso, non è probabilmente azzardato ritrovare in Gaston Modot, guardiacaccia assassino, un filo che collega la *Regola del gioco* all'*Âge d'or* di Buñuel e alla sua surrealista messa in ridicolo della deriva borghese.
Il problema è che Renoir, per quanto cerchi di cambiare le regole in corso d'opera, trasformando la commedia in dramma degli equivoci, non ha nessuna intenzione di chiamarsi fuori. Egli partecipa alla condizione dei suoi personaggi, per vicinanza biografica e per la natura stessa del proprio cinema, finendo per far risaltare anche la classe e l'eleganza di un sistema di vita "leggero" come quello descritto.

Tutto questo contribuirà, assieme al volontario esilio americano del regista, a rendere *La regola del gioco* un film anacronistico, nel senso però del suo anticipo sui tempi. Così, mentre negli Stati Uniti Fritz Lang sembra divertirsi ad omaggiare con cattiveria il collega francese (*La strada scarlatta* e *La bestia umana* sono altrettanti remake di *La cagna* e dell'*Angelo del male*), una strana provvidenza fa scomparire *La regola del gioco* sotto i bombardamenti tedeschi, per poi restituirlo al mondo durante il festival di Venezia del 1959 (per una versione integrale bisognerà attendere la metà degli anni Sessanta). L'esplosione della Nouvelle Vague contribuirà a far riscoprire il film come un precursore del cinema moderno, in buona parte per le ragioni che lo avevano affossato in precedenza. La sua sincerità e la sua drammatica leggerezza, le sue esitazioni ideologiche che sono anche un segno di apertura nei confronti del pubblico e di amore verso l'oggetto della rappresentazione. Ma soprattutto il suo stile, fatto di lunghissime riprese in continuità, movimenti di macchina elaborati, azioni che si dispiegano in profondità, arrogandosi la durata necessaria a far emergere i sentimenti di chi le compie. Tutti elementi che verranno opportunamente celebrati come emblemi della grandezza di Renoir e del suo cinema.

Approfondimenti:
André Bazin, *Jean Renoir*, Éditions Champ Libre, Paris, 1971.
Giorgio De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia, 1996.
Aldo Tassone, *Jean Renoir*, La Nuova Italia, Firenze, 1989.

Ombre rosse (*Stagecoach*, Usa, 1939)
Regia: John Ford. Sceneggiatura: Dudley Nichols (dal racconto *Stage to Lordsburg* di Ernest Haycox). Fotografia Bert Glennon. Montaggio: Dorothy Spencer e Walter Reynolds. Musica: motivi popolari americani riadattati. Interpreti: John Wayne (Ringo Kid), Claire Trevor (Dallas), John Carradine (Hartfield), Thomas Mitchell (Doc. Boone), Donald Meek (Samuel Peacock) George Bancroft (sceriffo Wilcox). Produzione: J. Ford e Walter Wanger per United Artists.

André Bazin, e molti altri con lui, considerano *Ombre rosse* il prototipo della classicità cinematografica. Ovvero l'espressione di "un equilibrio perfetto fra i miti sociali, l'evocazione storica, la verità psicologica e la tematica tradizionale della messa in scena western. Nessuno di questi elementi fondamentali prendeva il sopravvento sull'altro. *Ombre rosse* dà l'idea di una ruota così perfetta da poter restare in equilibrio sul proprio asse in qualsiasi posizione la si metta" (*Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1986, p. 261).
Si può pensare che nessun altro avrebbe potuto raggiungere un tale miracolo di equilibrio meglio di quel monumento del cinema americano che era solito presentarsi con la laconica formula: "My name is John Ford. I make westerns". Non solo western, a quanto pare, se nei dieci anni precedenti a *Ombre rosse* Ford si era tenuto a debita distanza dai cow-boy e, nonostante ciò, aveva continuato a girare una media di due o tre film all'anno. In effetti, quel genere che lui stesso aveva contribuito a creare durante l'epoca del muto, con film come *Straight Shooting* o *The Iron Horse*, aveva subito nel corso dei primi anni del sonoro un processo di involuzione ed era ormai dominio quasi esclusivo delle produzioni di serie B della Republic (specializzata in bizzarre vicende in cui i duelli e le performance avventurose si alternavano a sequenze musicali a base di coloratissime danze e canzoni popolari). Una traccia di questo tipo di western, per noi quasi inedito, si ritrova nella scena di *Ombre rosse* in cui la moglie meticcia del padrone della locanda si mette a cantare *Al pensar en ti*, accompagnata alla chitarra da una banda di improbabili pellerossa travestiti da mariachi. Tuttavia, quando il produttore indipendente Walter Ranger contatta Ford per realizzare l'ultimo dei film che per contratto egli deve girare per la United Artists, il regista è ben lieto di poter tornare alle origini. I tempi sono ormai maturi per proporre al pubblico un tipo di western che non sia più solo la cronaca di un mondo esotico, bensì il racconto epico di uno dei momenti centrali nella fondazione del Grande Paese, la colonizzazione del lontano e selvaggio Ovest. E quanto Ford

creda in questo progetto è testimoniato anche dal fatto, per lui straordinario, che il budget finale del film supererà il mezzo milione di dollari, il doppio di quanto inizialmente previsto.
Ombre rosse contiene tutto ciò che un western promette al suo spettatore per quanto riguarda - come dire - la superficie spettacolare dell'opera. Cavalli e diligenze, i pellerossa di Geronimo che attaccano con arco e frecce, tenuti a bada da un manipolo di eroi fino all'arrivo dei soldati blu; prostitute di buon cuore e giocatori d'azzardo, dottori alcolizzati, onesti fuorilegge e duelli al tramonto, saloon e avamposti nel deserto; Monument Valley, il Kern River e il lago prosciugato di Victorville per l'attacco alla diligenza. E, ancora, John Wayne, condotto volutamente da Ford allo statuto di divo fin dalla carrellata verso il primo piano che lo introduce nel film, e John Carradine, faccia da western come pochi altri, che nello stesso anno compare anche in *Jess il bandito*, *Gli indomabili* e *La più grande avventura*.
Tutto questo determina la tipicità paradigmatica del film e la presa che avrà sul pubblico, contemporaneo e successivo. Pubblico che tende a ricordare innanzitutto l'interminabile sequenza dell'attacco, dove Ford lascia andare i cavalli a settanta all'ora e permette alla controfigura di John Wayne di danzare sulla diligenza con la grazia spericolata di un acrobata, fregandosene della sintassi filmica per essere spettacolare il più spudoratamente possibile.
Ma *Ombre Rosse* è per la maggior parte del tempo un racconto di formazione, un road movie psicologico in cui, sotto il tetto di un cielo smisurato, la macchina da presa si concentra su quanto avviene fra nove persone costrette a condividere lo spazio claustrofobico che il decimo personaggio (la diligenza) mette loro a disposizione. Il testo di riferimento è un brevissimo racconto di Ernst Haycox, ma le influenze arrivano da molte altre parti: dal Maupassant di *Boule-de-suif* come dal Bret Harte di *The Outcasts of Poker Flat* che Ford aveva usato per un film del 1919.
Il risultato è una messa in scena apparentemente elementare ma in realtà complicatissima, che segue con efficace discrezione l'evoluzione dei rapporti psicologici e le progressive modificazioni dei caratteri individuali. Quella dell'incrocio è naturalmente la forma simbolica dominante di un film che racconta come qualche giorno risolutivo possa cambiare per sempre il destino di nove persone. Quasi nessuno di loro, d'altra parte, arriverà a destinazione negli stessi panni sociali con cui ha cominciato il viaggio. Ringo Kid inizia da fuorilegge assetato di vendetta e termina come colono di frontiera; Dallas è una prostituta che finirà

madre di famiglia; il prestigioso banchiere viene arrestato, il dottore riscatta una vita di bevute facendo nascere un bambino e dimostrando un impensabile coraggio di fronte ai fratelli Plummer. Ancora, la signora sofisticata rivedrà molti dei suoi pregiudizi, il cinico giocatore muore da eroe dopo essere rientrato nel suo ruolo di gentiluomo del Sud e, infine, l'inflessibile sceriffo scopre di avere un'anima anarchica, facendosi sfuggire il prigioniero e una taglia importante.
Ecco che, dietro la maschera dell'artigiano irlandese, John Ford si rivela un raffinato umanista, capacissimo di percorrere la strada dello scavo interiore dietro le generalizzazioni di un genere "mitopoietico" per natura. Che poi i pellerossa finiscano discriminati è accusa che solo il "politicamente corretto" assunto in maniera ottusa può giustificare. Scelto un punto di vista, Ford lo percorre in maniera coerente: Geronimo e i suoi guerrieri sono una minaccia incombente, osservata con ammirato timore, a rispettosa distanza.

Approfondimenti:
Peter Bogdanovich, *Il cinema secondo John Ford*, Pratiche, Parma, 1990.
Jean-Louis Leutrat e Suzanne Liandrat-Guigues, *Le carte del western. Percorsi di un genere cinematografico*, Le Mani, Genova, 1993.

Quarto potere (*Citizen Kane*, Usa, 1941)
Regia: Orson Welles. Sceneggiatura: Herman J. Mankiewicz e O. Welles. Fotografia: Gregg Toland. Musica: Bernard Herrmann. Montaggio: Mark Robson e Robert Wise. Interpreti: Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leland), Corothy Comingore (Susan Alexander Kane), Agnes Moorehead (Mary Kane). Produzione: Orson Welles per Mercury Productions (RKO).

Quando Orson Welles realizza *Quarto potere*, non si tratta del solito giovane di belle speranze che, dopo essersi fatto le ossa con la tradizionale gavetta, deve ora dimostrare di saper tenere in pugno un set. Welles ha solo 25 anni ma è già una star teatrale e radiofonica, capace di turbare l'America con la celebre trasmissione della *Guerra dei mondi* (lettura di un racconto di H.G. Wells spacciato per notizia di cronaca).
La RKO riesce a conquistarsi il diritto alla produzione del primo film di questo promettente talento (sconfiggendo la concorrenza di altre Major) e lui riesce a strappare alla RKO il diritto al final cut sul proprio film. Welles potrà quindi decidere che cosa girare e come mandarlo nelle sale, un potere che nessun regista di Hollywood aveva mai avuto, a meno che non fosse anche produttore/finanziatore delle proprie opere. Sarà l'inizio della fine, ma ciò che qui vorremmo sottolineare è questa strana posizione di un artista digiuno di cinema ma tuttavia consapevole che il suo primo film dovrà essere qualcosa di sconvolgente, all'altezza delle altissime aspettative.
Quarto potere non tradisce le attese. Se la grandezza di un personaggio si misura dall'entità dei suoi nemici, è bene premettere che la figura di Kane somiglia fin nei dettagli a quella di William Randolph Hearst, magnate della stampa, avido collezionista di oggetti inutili e compagno dell'attrice Marion Davies, per la quale si era lanciato nella produzione di fallimentari melodrammi nel tentativo di strapparla ad una splendida ma (secondo lui) poco decorosa carriera di attrice brillante.
Non è strano, quindi, che la RKO, incalzata da Hearst, si sia pentita di aver attribuito ad un suo autore un diritto che - se diffuso su larga scala - avrebbe mutato gli equilibri interni al sistema produttivo hollywoodiano. Da questo alla decisione di boicottare un proprio film per limitare i danni, il passo è breve.
Ma, se *Quarto potere* non ebbe negli Stati Uniti una distribuzione decente, la sua uscita europea al termine della Guerra indusse la critica a riconoscere nel film il vero e proprio capostipite di una maniera nuova e moderna di intendere il cine-

ma. Sconcertava l'idea che si potesse costruire un'avvincente detective-story su un segreto che il pubblico conosce dalla prima sequenza e che è sostanzialmente insignificante. L'idea di girare attorno al senso della vita di un uomo, recuperando le testimonianze discordanti di coloro che gli erano stati vicini ed accostandole secondo un principio non cronologico (narrazione a flashback, che in realtà Preston Sturges aveva già usato in *Potenza e gloria* del 1933).

E seduceva l'affabulatoria abilità di Welles nel manipolare, con la stessa disinvoltura di Kane, la materia del racconto. Falsi cinegiornali ci introducono ad una cronaca vera (o almeno verosimile), e ogni volta che la descrizione della personalità del protagonista sta prendendo una certa piega, nel bene o nel male, nella grandezza o nella meschinità, arriva una sferzata improvvisa che costringe a rivedere il giudizio. Charles Foster Kane è, come tutti i personaggi dei successivi film di Welles (a parte, forse, *La signora di Shangai* e *Il processo*) un gigante dai piedi d'argilla allevato da una banca, uno che sfrutta il potere di un'immensa ricchezza con l'arroganza e le astuzie di un bambino per poi finire prigioniero nel proprio mausoleo. Una storia che va in mille direzioni e continua a girare su se stessa, ma soprattutto una messa in scena completamente diversa da tutto quello che era stato visto fino a quel momento.

Per natura e per convinzione, incoraggiato dall'autorità del direttore della fotografia Gregg Toland, Welles rinuncia agli schemi tradizionali nell'impostazione delle inquadrature e della loro concatenazione. Invece di frammentare ogni azione in una molteplicità di piani, preferisce farla scorrere in continuità secondo una concezione forse teatrale della messa in scena (ma non del racconto filmico, visto l'uso delle ellissi, abbondante e inventivo), che ha il merito di rispettare la durata reale delle azioni stesse. Per sfruttare al meglio la figura stilistica del piano-sequenza, però, non esita a rinunciare alla frontalità della macchina da presa rispetto alla scena: scava buche nel pavimento di fronte agli attori (facendo capire allo spettatore che al cinema esistono perfino i soffitti...), sperimenta grandangoli e diaframmi molto chiusi che gli permettono di tenere a fuoco, contemporaneamente, oggetti collocati a una diversa distanza dall'obiettivo.

Forse è lo stile che concede la maggiore libertà allo sguardo dello spettatore, il grado di naturalezza più alto: di sicuro è uno stile barocco e complicato, dove la fluidità è ottenuta attraverso un'infinità di trucchi. Una celebre inquadratura che tiene in primissimo piano un bicchiere e consente di vedere con la stessa nitidezza una porta sullo sfondo è il risultato dell'uso di vari mascherini: tre diverse riprese montate in una sola immagine. E, come già osservava François Truffaut,

più di metà delle inquadrature del film sono ritoccate (come il naso del Welles attore, qui e dappertutto).

Mago e illusionista, documentarista e falsario, Welles effettua sperimentazioni innovative anche sotto il profilo della colonna sonora, impostata seguendo l'esperienza di drammaturgo radiofonico, e la relazione fra musica e immagini, ma non è certo questa la sede per poter anche solo elencare in modo esauriente le novità che *Quarto potere* trascina con sé.

A non lasciarsi illudere e affascinare fu Charles W. Koerner, nuovo proprietario della RKO, che strappò dalle mani di Welles il film successivo, *L'orgoglio degli Amberson* e diede il via a quella serie di tribolazioni che il regista dovrà affrontare nei decenni seguenti. Ma il cinema impiegherà ancora alcuni anni prima di metabolizzare completamente un'opera tanto avanti coi tempi. Un film che si apriva alle interpretazioni più disparate invece di precostituire (e chiudere) il senso.

Approfondimenti:

André Bazin, *Orson Welles*, GS Editrice, Milano, 2000.
Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Io, Orson Welles*, Baldini & Castoldi, Milano, 1996.

Arriva John Doe (*Meet John Doe*, Usa, 1941)
Regia: Frank Capra. Sceneggiatura: Robert Riskin (da un soggetto di Richard Connell e Robert Presnell). Fotografia: Georges Barnes. Effetti speciali: Slavko Vorkapich. Montaggio: Daniel Mandel. Musica: Dimitri Tiomkin. Interpreti: Gary Cooper (Long John Willoughby/John Doe), Barbara Stanwyck (Ann Mitchell), Edward Arnold (D.B. Norton), Walter Brennan (il colonnello). Produzione: Frank Capra Productions.

Nell'*Ultima Risata* di Friedrich Murnau, il protagonista interpretato da Emil Jannings sta per essere sopraffatto da un terribile destino quando compare una didascalia che avverte: "E' qui che il film dovrebbe terminare... Ma l'autore ha avuto pietà di lui e ha inventato un epilogo appena credibile".
Proprio sulla resa spettacolare dei finali "appena credibili" e in particolare sull'ampiezza semantica dell'avverbio "appena", Frank Capra ha costruito la sua fortuna. Egli è, infatti, il regista probabilmente più influente e di maggior successo a Hollywood negli anni che vanno dall'avvento del sonoro alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Questo successo è dovuto in buona parte alla sua capacità di risolvere parabole tutt'altro che ottimistiche con happy-end consolatori quanto estemporanei, coi quali ribaltare in commedia una rappresentazione - per il resto fedele - dell'America uscita dalla Depressione e delle sue contraddizioni.
Ma, con *Arriva John Doe* anche la sua proverbiale capacità vacilla: il film viene inizialmente distribuito con quattro differenti finali e sarà il telegramma di uno spettatore anonimo (anzi, firmato John Doe, secondo quanto racconta romanzescamente lo stesso Capra) a suggerire quella conclusione "corale" che a tutt'oggi chiude un'opera dalla genesi travagliata.
Nel 1940, infatti, grazie all'enorme successo di *Mr. Smith va a Washington*, Capra può finalmente coronare il vecchio sogno di diventare produttore di se stesso, grazie ad una società fondata assieme al suo sceneggiatore di fiducia, Robert Riskin. I due hanno tutti gli occhi di Hollywood puntati addosso, e sono costretti a sforzarsi di concepire qualcosa di assolutamente geniale senza però allontanarsi troppo dai toni e dai temi che ne hanno sancito il trionfo. Devono girare "il grande film" e dev'essere "una storia americana come il baseball".
La scelta cade su un soggetto di Robert Presnell e Richard Connell, intitolato *Life and Death of John Doe*. La sostanza populista, con la retorica del grande paese animato dalla buona volontà dell'uomo comune, viene direttamente da lì, e bisogna tenere presente che Capra era sempre stato un abilissimo interprete di questo sentimentalismo che negli Stati Uniti riscontrava una grande adesione, al punto di configurarsi come un vero e proprio partito politico.
Al trattamento, Riskin e Capra aggiungono una struttura ingegnosa e un'infinità di idee sparse, apparentemente minori ma che forniscono a *Arriva John Doe* uno spessore ulteriore, quella sorta di retrogusto toccante e profondamente umano che potremmo definire il marchio d'autore.
Parliamo, ad esempio, della partita a baseball senza palla, una probabile reminescenza degli anni trascorsi a scrivere commedie per Sennett o Langdon (una scena simile era già nel *Cameraman* di Buster Keaton, e Michelangelo Antonioni se ne ricorderà per una delle più celebri sequenze di *Blow up*); dell'imbarazzo con cui Gary Cooper chiede alla madre di Barbara Stanwyck di riferire alla figlia la sua proposta di matrimonio, ma anche delle ripetute sequenze avanguardistiche di raccordo, curate da Slavo Vorkapich: sovrimpressioni, dissolvenze, titoli, schemi, nei quali assistiamo al trionfo dell'attitudine alla rapidità del cinema di Frank Capra.
Egli era, del resto, l'autore che nel corso degli anni Trenta aveva contribuito più di ogni altro a sveltire il ritmo della messa in scena, eliminando le dissolvenze incrociate o in nero al termine delle sequenze, "attaccando" le nuove scene con i personaggi già in azione, sovrapponendo i dialoghi (si pensi al ritmo sincopato dei lunghi monologhi della Stanwyck). Il tutto con una passione sperimentale che, una volta eletto presidente dell'Academy, lo porterà a valorizzare al massimo il Research Council (nelle sue parole: "un gruppo di tecnici volontari che portavano avanti il lavoro di ricerca per tutta l'industria").
Ma *Arriva John Doe* è un film che riesce davvero a mettere in campo, con studiata naturalezza, una gran quantità di questioni e di conflitti. Long John Willoughby è il prototipo del buon americano di altri tempi. La sua più grande aspirazione, nella vita, è il gioco del baseball. La sua esistenza è frenata da un rimpianto (il braccio infortunato) ma romanticamente assestata su ritmi antichi: va dove lo conducono i treni merci e l'amico homeless e, se solo ci fosse un po' più da mangiare, questa vita in cui la misura del tempo è data dal suono dell'armonica a bocca non gli andrebbe poi tanto male. E' un uomo sostanzialmente onesto e ingenuo, l'emblema di un'America rurale che costituisce la spina dorsale della Nazione (almeno nella concezione capriana della vita). Il suo problema è quello di finire, proprio per queste sue caratteristiche, come pedina di una macchinazione ordita ai danni del popolo da una manica di cinici figuri (ovviamente di città) che hanno nelle loro mani il potere del denaro e dei mass media.

John Doe si trova nella situazione paradossale di non essere colui che dice di essere (l'autore della lettera) pur essendolo nell'intimo (lui è John Doe, in tutto e per tutto, ed è questo a renderlo così convincente). Come molti uomini nel cinema di Frank Capra, agisce seguendo la strada tracciata per lui da una donna, la giornalista Ann Mitchell (come l'autrice di *Via col vento*...) che si illude di poter controllare un intrigo mediatico troppo più grande di lei. Vediamo insomma contrapposti il bene e il male, l'idealismo e il cinismo dei capitalisti corrotti, la vecchia America e il progresso, ma, soprattutto, la comunicazione fra gli uomini e quella gestita dai grandi mezzi di comunicazione di massa, ai quali basta staccare una spina per eliminare la voce di un uomo e la forza delle sue opinioni.
Frank Capra dirà di non avere mai capito esattamente che cosa rendesse così difficile trovare un lieto fine per questa vicenda, così simile in fondo ad altre che aveva raccontato. Il problema, forse, era che qui non si trattava di far vedere un matrimonio fra due persone di classi diverse (*Accadde una notte*), come un individuo onesto possa far trionfare le ragioni della collettività all'interno delle istituzioni democratiche (*Mr. Smith*) o come un uomo possa recuperare la fiducia negli altri uomini che ha attorno (*La vita è meravigliosa*). Qui si trattava di far vedere come un singolo possa far sentire la sua voce alle masse quando si trova schiacciato dagli altoparlanti di un signore (D.B. Norton) che somiglia tanto all'Hearst preso di mira, nel medesimo anno, da Orson Welles.
E lo stesso Frank Capra, di lì a poco, all'interno del sistema di propaganda delle forze armate americane, si rivelerà un manipolatore straordinario, coordinando la serie di "documentari" bellici intitolata *Why We Fight?*. Questa serie di film, che racconta - con apparente pacato distacco - tutte le tappe che hanno portato al trionfo delle truppe Alleate, resta ancor oggi un modello per capire come si possa (maliziosamente) attribuire un senso politico ben preciso a una gran quantità di "immagini brute" senza perdere nulla del loro "potere di certificazione". Esprimere un'opinione e usare il cinema per dimostrare che è la Verità.

Approfondimenti:

Vito Zagarrio, *Frank Capra*, Edizioni il Castoro, Milano, 1995.
Frank Capra, *Il nome sopra il titolo*, Lucarini, Roma, 1989.

Vogliamo vivere! (*To Be or not to Be*, Usa, 1942)
Regia: Ernst Lubitsch. Sceneggiatura: Edwin Justus Mayer, Melchior Lengyel, E. Lubitsch. Fotografia: Rudolph Maté. Scenografia: Vincent Korda, Julia Heron. Musica: Werner Heymann (da Chopin). Interpreti: Carole Lombard (Maria Tura), Jack Benny (Josef Tura), Robert Stack (Stanislas Sobinsky), Felix Bressart (Greenberg), Lionel Atwill (Ravich), Stanley Ridges (Siletsky), Tom Dugan (Bronski-Hitler), Charles Halton (Dobosh), Henry Victor (Schultz). Produzione: E. Lubitsch e Alexander Korda per United Artists.

Non ha forse occhi un ebreo? Non ha mani, organi, membra, sensi, affetti, passioni? Forse se ci pungete non sanguiniamo? E se ci solleticate non ridiamo? Se ci avvelenate non moriamo? Se ci fate torto non cerchiamo di vendicarci?
William Shakespeare

Ernst Lubitsch è uno dei molti autori del cinema tedesco che, cresciuti fra i fermenti culturali della Berlino degli anni Dieci, si sono poi trasferiti a Hollywood, contribuendo in modo decisivo allo sviluppo (e all'egemonia) del cinema americano. Anzi, Lubitsch è stato fra i primissimi, nel 1923, ad abbandonare una già importante carriera europea per tentare la strada californiana, incoraggiato probabilmente anche dal fatto di essere un ebreo in cerca di aria meno inquinata di quella che si cominciava a respirare in Germania già all'inizio degli anni Venti.
Se nel suo paese era stato capace di variare fra il grande affresco in costume (*Anna Bolena, La donna del faraone*), l'espressionismo hoffmanniano (*Sumurum, La bambola di carne*) e la commedia (*La principessa delle ostriche*), è a quest'ultimo genere che dovrà, per lo più, il suo successo americano. E, in particolare, l'ex-collaboratore di Max Reihnardt si rivela fra i più capaci di adattarsi senza contraccolpi alle novità imposte dal sonoro, grazie anche all'apporto di formidabili sceneggiatori come il fido Samson Raphaelson o, fra gli altri, Billy Wilder.
Ma non sono solo sceneggiature e dialoghi a rendere i suoi film quello che sono, anche se non è per nulla facile definire la grandezza dello stile di un regista per il quale la critica ha coniato il principio tautologico del "Lubitsch's touch". Il "tocco di Lubitsch" serve ad eludere il mistero della sua capacità di rendere sensazionali le scene più insignificanti.
Lubitsch è l'altra faccia di Eric von Stroheim; è colui che sa descrivere in modo brillante e piccante l'eterna conflittuale attrazione fra la vecchia Europa e la giovane America, colui che riesce a essere volgarissimo e licenzioso in modo raffi-

nato, ellittico e oscenamente eloquente, sintetico e incisivo.
In uno dei suoi film più riusciti, *Mancia competente*, i protagonisti sono una coppia di ladri che finge di mettersi al servizio di una ricca ereditiera per meglio derubarla (il mascheramento è una delle ossessioni del cinema di Lubitsch, come di Wilder e altri). Ma lui rimane affascinato dalla ricca e sofisticata signora ed intraprende con lei un gioco di seduzione. Il momento culminante, quello che vede finalmente i due uscire assieme dopo tanto desiderio represso, è giocato dal regista mostrando solamente il quadrante di un'orologio (anzi, di molti orologi). Quello che possiamo vedere è solo lo scorrere del tempo, mentre frammenti di conversazione fuori campo, accuratamente selezionati, lasciano intuire tutto quello che sta succedendo. La scena si conclude con un trionfo di porte che si aprono e si chiudono, fino al rumore risolutivo di una chiave che gira nella scenografia, "inerte" ma colma di suspense, di un corridoio vuoto.
Lubitsch è allora, qui come in P*artita a quattro*, *La vedova allegra*, *Angelo*, il più brillante degli autori. La sua brillantezza gli consente di affrontare con i toni che gli sono congeniali, un tema serio (diventerà spinoso nel Dopoguerra) come il rapporto fra le fascinazioni dell'edonismo occidentale e la rigida ortodossia ideologica dell'Unione Sovietica. Il successo del suo *Ninotchka* e l'esempio del *Dittatore* di Charlie Chaplin, in cui il comico giocava tragicamente sull'asse paradossale che collega Charlot e Hitler, danno al regista berlinese il coraggio per realizzare un film controverso e geniale come *Vogliamo vivere.*
To Be or not to Be - essere o non essere - recita shakespearianamente il titolo originale, che è anche una chiave di lettura del film. Lubitsch non può esimersi, come ebreo e come uomo di spettacolo, dal partecipare a quella corrente antinazista che sta animando in quegli anni molti cineasti di origini europee, dall'Hitchcock del *Prigioniero di Amsterdam* al Lang di *Duello Mortale* o *Maschere e pugnali*, passando per Litvak, Wyler, Zinnemann e tanti altri. Gli si pone a questo punto il dilemma amletico: essere l'autore che è sempre stato e sempre sarà o prendersi una pausa, aprire una parentesi drammatica adatta a descrivere la situazione che il mondo sta vivendo?
Lubitsch decide di seguire la sua natura e di percorrere le strade che conosce meglio. *Vogliamo vivere* sarà un film sul nazismo in quanto film sul teatro, e sarà un film altamente drammatico proprio per la sua leggerezza che sconfina nel cinismo (Tura che "tratta Shakespeare come i nazisti trattano la Polonia" è una bellissima battuta, ma atroce se fatta nel 1942, mentre giungevano le notizie di una delle invasioni più sanguinarie della storia).

Ma lui è un capocomico, in tutto e per tutto simile ai personaggi del film, gente capace di essere eroica solo sulla scena, armata esclusivamente dell'abilità a fingere e mascherarsi. Ed è con queste armi che, coerentemente, decide di fare la propria guerra al nazismo. Lubitsch non è un politico e sa di non esserlo, così vuole che il discorso sull'oppressione sia davvero universale e lo lascia fare a Felix Bressart con le parole dello Shylock shakespeariano. Lui si limita a mettere la sua intelligenza al servizio dell'architettura comica di una storia in cui il teatro è una cosa serissima, perché salva la vita e perchè insegna al mondo che non è il caso di prendersi troppo sul serio, in nessun caso.
Gestapo è una farsa che il teatro di Varsavia vuole mettere in scena. Non ci riesce perché viene anticipato dall'arrivo di una farsa ancora più grossa, la vera Gestapo, ma questo non basta a scoraggiare la compagnia di attori. La loro amara commedia andrà in scena su un palcoscenico molto più grande e davanti a un pubblico molto più esigente, e la posta in gioco non sarà il successo ma la sopravvivenza. Qui Lubitsch ha modo di mettere in campo tutto il suo talento. Per metà del film vediamo accadere delle cose, sentiamo i personaggi che dicono delle cose, poi nell'altra metà abbiamo modo di capire a cosa servivano queste cose, perché le abbiamo viste e sentite. *Vogliamo vivere* è un film in cui tutti i fili vengono tirati: l'imitazione di Hitler fatta da Bronski, il monologo dell'ebreo di Malta, il giovane aviatore, le barzellette sul führer, perfino il vestito di lamé con cui Maria Tura vuole interpretare l'eroina ebrea in un campo di concentramento. Ogni situazione, come in una sorta di commedia da incubo, viene vissuta per essere rivissuta - ribaltata - poco tempo dopo. Josef Tura recita la parte del "colonnello concentrone" di fronte a Siletsky e un attimo dopo è costretto a rimettere in scena lo stesso dialogo nel ruolo inverso. "La realtà copia (tragicamente) la fantasia", osserva Guido Fink (cit., p.92). E a Lubitsch non basta giocare a intrecciare una serie di variazioni sul tema del doppio, ha bisogno di spingersi oltre. Tura vede il cadavere di Siletsky, gli taglia la barba solo per mettergliene una finta e potergliela strappare; poi arrivano gli agenti della Gestapo e strappano la sua barba posticcia, ma appena fuori anche la loro maschera viene immediatamente rimossa. Allo spettatore non resta che condividere lo smarrimento del nazista Erhardt, sopraffatto dalla commedia alla quale sta assistendo e nella quale sta recitando a sua insaputa. La vendetta di Lubitsch nei confronti del nazismo è compiuta. Metterlo in ridicolo, far franare davanti agli occhi dei suoi propugnatori ogni presupposto retorico. Fargliela sotto il naso, giocarlo con i suoi stessi mezzi: le "maschere" ariane, le divise, l'ottusa obbedienza agli ordini... Ridere di loro sotto i baffi (fin-

ti). In conclusione, le critiche fatte al film dai suoi contemporanei hanno le loro ragioni. Degradare l'atrocità del nazismo e della distruzione della Polonia a "materia da commedia" era un'operazione veramente discutibile. La sfida di Lubitsch, qui come altrove, è consistita proprio in questo: portare la commedia ad un tale livello di perfezione e di intensità da non dover più nutrire nessun complesso di inferiorità nei confronti del tragico.

Approfondimenti:
Guido Fink, *Ernst Lubitsch*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.
Marco Salotti, *Ernst Lubitsch*, Le Mani, Genova, 1997.

Roma città aperta (Italia, 1945)
Regia: Roberto Rossellini. Sceneggiatura: Sergio Amidei, Alberto Consiglio, Federico Fellini, R. Rossellini. Fotografia: Ubaldo Arata. Musica: Renzo Rossellini. Interpreti: Marcello Pagliero (Giorgio Manfredi), Aldo Fabrizi (don Pietro), Anna Magnani (Pina). Produzione: F. De Martino per la Excelsa Film.

"[...] Rossellini è il neorealismo. In lui la *riscoperta* della realtà - nella fattispecie dell'Italia quotidiana, abolita dalla retorica di allora - è stato insieme un atto intuitivo e strettamente legato alla circostanza. Egli era lì, fisicamente presente, quando la maschera cretina è caduta. Ed è stato uno dei primi a vedere la povera faccia della vera Italia.
L'operazione espressiva di questo regista è stata dunque condizionata dal momento della cronaca in cui ha cominciato veramente a lavorare: e in questa operazione ha riversato l'impeto di un'anima ricchissima, un talento quasi magico. Ma ricchezza sensuale e sentimentale, intuito, magia, bastano per costruire un'opera? No, non bastano, certo. Ed ecco il secondo "condizionamento" di Rossellini: l'impeto intellettuale da cui l'intera cultura italiana era lievitata in quegli anni del primo dopoguerra. Al Rossellini istintivo, magico, mancava una struttura solidamente culturale di fondo [...]. Ha provveduto a colmare la lacuna quella specie di "anima universale" che allora riempiva le piccole anime di noi tutti. Rossellini è stato così, colmo, oltre che della fede, anche della cultura di un nostro eccezionale momento storico. E' stato veramente quel che si dice un demiurgo. (Pier Paolo Pasolini, *I film degli altri*, Guanda, Parma, 1996, pp. 21-22).
Sono le parole di un testimone d'eccezione dell'avvento del neorealismo, quel Pier Paolo Pasolini, che ha dedicato alcuni dei suoi versi più struggenti alle "porte della città di Rossellini" - *Roma città aperta* - e "all'epico paesaggio neorealista" ("coi fili del telegrafo, i selciati, i pini,/ i muretti scrostati, la mistica/ folla perduta nel daffare quotidiano,/ le tetre forme della dominazione nazista...". In *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1961, p. 47).
L'eccezionale "momento storico" di cui parla Pasolini è ovviamente la Seconda Guerra Mondiale. Infatti, Rossellini aveva già cominciato la sua attività di regista sotto il regime mussoliniano con una serie di documentari, qualche sceneggiatura e almeno un film di un certo rilievo (*La nave bianca*, del 1941) ma è proprio con *Roma città aperta* che il suo nome diviene fondamentale per comprendere l'evoluzione del cinema (non solo italiano) del Dopoguerra. E dell'esperienza bellica questo film è, in tutti i sensi, un prodotto.

La sua genesi è entrata a tutti gli effetti nella leggenda, ispirando il romanzo storico dello sceneggiatore Ugo Pirro, *Celluloide*, e più recentemente il film omonimo di Carlo Lizzani.
Nell'estate del 1944, Rossellini si aggira con l'amico Sergio Amidei per una Roma appena liberata dagli Alleati. Si guarda attorno e capisce che il mondo tragicamente estremo in cui si trova a vivere è pieno di storie che andrebbero benissimo per il cinema. Pare che l'idea iniziale sia quella di un'opera sulla borsa nera e i suoi trafficanti. Lo sceneggiatore Alberto Consiglio suggerisce di inserire la vicenda di un prete divenuto famoso per aver falsificato i documenti dei partigiani. Il prete assume le sembianze di don Morosini, figura effettivamente esistita, trucidato dai nazisti per legami con la Resistenza. Ma il comunista Amidei pretende che alla figura del prete sia affiancata quella di un dirigente comunista, morto stoicamente sotto le torture dei tedeschi pur di non rivelare il nome dei compagni (primo esempio di lottizzazione narrativa...). La sceneggiatura prende forma, intrecciandosi con l'ulteriore vicenda di una donna incinta uccisa mentre inseguiva il marito portato via durante un rastrellamento. Interviene anche Federico Fellini che al tempo aveva un negozio di caricature: il suo ruolo è quello di stemperare la durezza (inevitabile) del copione di Amidei e Rossellini. Quest'ultimo, nel frattempo, si è messo in cerca di un produttore. Cosa che gli riesce: i produttori abbondano in quella terra desolata che è il cinema italiano durante la guerra, ma non hanno una lira. Sarà lo stesso regista, allora, a finanziare avventurosamente il film attingendo al proprio, misero, patrimonio personale. Il titolo deve contenere sia un riferimento alla guerra che una contestualizzazione precisa nella capitale. All'originario *Città aperta* viene aggiunto allora semplicemente il nome di Roma. Tutto quello che si racconta dell'avventurosa realizzazione è confermato dai testimoni. Rossellini e collaboratori girano per le strade di una città distrutta, dentro a teatri di posa del tutto improvvisati. Mancano di pellicola, lampade, energia elettrica. La loro energia basta a compensare tutto il resto, e Rossellini pare a suo agio in una situazione che non gli consente di seguire nessuna sceneggiatura in modo preciso. L'improvvisazione lo appaga.
Una cosa che non manca sono gli attori. Molti sono persone reclutate casualmente, sul posto. Non i protagonisti, due perfetti esponenti della "romanità" al cinema (Fabrizi, già interprete "regionale" di *Avanti c'è posto e Campo de' fiori*) o a teatro (Anna Magnani). La loro presenza, associata alla natura romanzesca della vicenda, spiega come *Roma città aperta* sia diventato il simbolo del neorealismo quasi inconsapevolmente. C'è in lui un'apertura verso le cose del mondo che è

anche condizione di un nuovo rapporto con lo spettatore. Gian Piero Brunetta, storico del cinema italiano per eccellenza, ritiene infatti che "il cinema italiano del dopoguerra mette in opera anzitutto una serie di condizioni di riconoscibilità da parte dei destinatari e afferma, come prima condizione, l'esigenza comune di riappropriarsi dei poteri dello sguardo e muoversi senza limitazioni alla scoperta del visibile. Per tutti gli uomini di cinema la guerra segna uno spartiacque: un sistema produttivo e un modo di concepire e realizzare lo spettacolo cinematografico scompare, l'occhio dei registi e delle loro macchine da presa, assieme allo sguardo di sceneggiatori come Zavattini e Amidei, si dilata, diventa un iperocchio che cerca di estendere i suoi poteri stereoscopicamente, o addirittura a 360 gradi, per poter mettere a fuoco dimensioni e zone del visibile finora negate o considerate tabù dal fascismo" (*Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma/Bari, 1991, p. 300). Rossellini ricamerà sulla pessima accoglienza ricevuta in patria da un film che diventerà poi un monumento grazie al successo ottenuto all'estero. In realtà, come spiega Gianni Rondolino (cit.), il film registrerà il maggior incasso del 1945 per un film italiano (la cifra notevole di 162 milioni). Il suo autore avrà modo di riprendere e precisare il suo approccio neorealista al cinema con *Paisà e Germania anno zero*, un approccio che poi applicherà con altrettanto rigore al mondo interiore dei protagonisti di *Stromboli o Viaggio in Italia*, divenendo uno degli autori di culto del cinema moderno. Infine volgerà alla televisione, con dichiarati intenti didattici, il suo umanesimo cattolico (*La presa del potere di Luigi XIV*, Gli atti degli apostoli e vari altri), mantenendo inalterato quello spirito di ricerca che rimane la principale lezione del neorealismo e che caratterizza l'opera di Rossellini a partire da *Roma città aperta*. Che poi, magari, non è nemmeno, in se stesso, un capolavoro. Ma, come ebbe a spiegare lo stesso autore, "chi l'ha detto, dove esiste la regola che uno tutti i giorni deve fare un capolavoro, e che cosa significa fare un capolavoro? L'importante è che uno cerchi di fare, l'importante è che uno cerchi di essere sempre più cosciente e sempre più legato alla realtà, cerchi di capire la realtà, di comprenderla, e quando dico realtà uno può anche essere legato alla fantasia, perché la fantasia è anche parte della realtà" (Roberto Rossellini, *L'intelligenza del presente*, in *La trilogia della guerra. "Roma città aperta", "Paisà", "Germania anno zero"*, Cappelli, Bologna, 1972).

Approfondimenti:
Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, Utet, Torino, 1989.
Guido Michelone, *Invito al cinema di Roberto Rossellini*, Mursia, Milano, 1996.

Ladri di biciclette (Italia, 1948)
Regia: Vittorio De Sica. Sceneggiatura: Cesare Zavattini, Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, V. De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi (dal romanzo omonimo di Luigi Bartolini). Fotografia: Carlo Montuosi. Interpreti: Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Staiola (Bruno Ricci), Lianella Carell (Maria Ricci), Vittorio Antonucci (il ladro). Produzione: V. De Sica per PDS.

In un recente bel libro che tenta di percorrere la storia della filosofia attraverso i film, Julio Cabrera si affanna a dimostrare che le tesi neorealiste sulla necessità di usare il cinema per mostrare la "realtà così com'è" sono ingenue almeno quanto alcuni postulati della *Poetica* di Aristotele riletta oggi (*Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Mondadori, Milano, 2000). Secondo questo autore, infatti, la realtà è un concetto troppo sfuggente e complicato per poterlo liquidare come una cosa concreta, un frutto "che sta lì", in attesa di essere colto. Inoltre, ancora "più grave è che molti di questi teorici del neorealismo pensarono che il linguaggio del cinema favorisse particolarmente questa *rilevazione diretta della realtà così com'è*".
Vista così, non si può non essere d'accordo con lui. Il cinema seleziona *una* realtà possibile e, comunque sia, la riproduce attraverso una serie di processi che la inquadrano in uno spazio e in un tempo del tutto astratti: in altre parole, la realtà dello schermo ha sempre, per forza di cose, un aspetto cinematografico.
Ci sono però alcune osservazioni da fare. La critica ha messo opportunamente in rilievo l'influenza esercitata sul neorealismo, fra gli altri, dal cinema francese degli anni Trenta (si veda *Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di Lino Micciché, Marsilio, Venezia, 1975). Facendo un ulteriore piccolo sforzo, si potrebbe risalire alle idee sviluppate nel decennio precedente, a partire dal dibattito sulla "fotogenia", che fondano anche quel tipo di cinema (si pensi a Renoir). Ad essere chiamato in causa, non è il "linguaggio cinematografico", bensì il cinema in quanto tale, che avrebbe la capacità di rivelare "aspetti" della realtà, se solo usato in maniera opportuna. Spiega De Sica: "La letteratura ha scoperto da tempo questa dimensione moderna che puntualizza le minime cose, gli stati d'animo considerati troppo comuni. Il cinema ha nella macchina da presa il mezzo più adatto per captarla. La sua sensibilità è di questa natura, e io stesso intendo così il tanto dibattuto realismo. Il quale non può essere, a parer mio, un semplice documento" (*Perché Ladri di biciclette?*, in *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, a cura di Claudio Milanini, Il Saggiatore, Milano, 1980, p. 58).

Prima di tutto è un problema di estetica, poi, conseguentemente, di morale. E il problema morale chiama in causa la responsabilità di chi fa film nei confronti dell'oggetto della rappresentazione e dello spettatore. Per esempio, quale sistema di valori si vuole affermare? Quale atteggiamento nei confronti del mondo in cui sia l'autore del film sia il suo fruitore si trovano a vivere?
Si è spesso ricordato che De Sica (pur vincitore di un'Oscar con *Sciuscià*) ha preferito affrontare una serie di disavventure produttive - poi risolte avventurosamente grazie all'incontro con Ercole Graziandrei, Sergio Bernardi e il conte Cicogna - piuttosto che acconsentire ad utilizzare un divo come Cary Grant nei panni del povero Antonio Ricci. Una presa di posizione ideologica? Il partito preso, aprioristico, dell'attore non protagonista? Pensiamo all'oggetto che questo detective metropolitano deve ritrovare, al suo "falcone maltese", così come lo immagina lo sceneggiatore Cesare Zavattini. Egli si chiede: "Che cos'è una bicicletta? Roma è piena di biciclette come di mosche. Ne rubano decine e decine al giorno e i giornali non vi dedicano neanche una riga in corpo sei. Forse i giornali non sono più in grado di stabilire la vera gerarchia dei fatti. Se rubassero, per esempio, la bicicletta a Antonio, i giornali dovrebbero, secondo noi, occuparsi del furto con un titolo su quattro colonne. Per Antonio infatti la bicicletta rappresenta uno strumento di lavoro che possiamo chiamare provvidenziale [...]" (Cesare Zavattini, *Diario cinematografico*, Mursia, Milano, 1991, p. 54).
Bene, siccome il cinema non si proietta in uno spazio vuoto, ma all'interno di sale che, a loro volta, stanno all'interno di città e di paesi, quella del divo Cary Grant non sarebbe stata "una" ma "la" bicicletta, e il suo furto avrebbe suscitato l'attenzione di qualsiasi giornale. Quello che interessa a De Sica e Zavattini è mantenere inalterato lo scarto sensazionale fra l'insignificanza del fatto di partenza e le sue drammatiche conseguenze. In mezzo c'è tutta l'Italia del Dopoguerra, la tragedia di un paese che la fine del conflitto non ha affatto reso più abitabile. E il primo ad accorgersene è proprio il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, Giulio Andreotti che nei suoi discorsi alla Camera (1948) auspica una produzione "sana, moralissima e nello stesso tempo attraente" per non dare un'immagine troppo negativa della nazione italiana (come precisato in una successiva lettera a De Sica). Zavattini e il neorealismo in genere si assumono la responsabilità di raccontare storie a qualcuno che, entrando in una sala cinematografica, non stacca il cordone ombelicale che lo collega al resto della propria vita. Il loro cinema è così costretto ad adottare uno stile, narrativo e di messa in scena, che non dia la sensazione che i confini dell'universo filmico siano quelli temporali e

spaziali delle inquadrature, ma che tenga conto di quanto è avvenuto prima, dopo e intorno.
La sostanza di questo stile è splendidamente riassunta dal solito André Bazin in una recensione del 1949 (ora in *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1986, pp. 303-318). Lo studioso francese, preoccupato per la piega accademica, di maniera, che le istanze neorealiste sono andate assumendo nel cinema italiano, rimane affascinato dal modo in cui Zavattini e De Sica hanno saputo recuperarne la lezione e rinnovarla. *Ladri di biciclette*, secondo lui, è un film in cui l'abilità "diabolica" degli autori, riesce a dare l'impressione che non ci siano né una storia né una tesi. L'avvenimento "non possiede in se stesso alcuna valenza drammatica propria. Prende senso solo in funzione della congiuntura sociale della vittima" e la tesi di fondo ("nel mondo in cui vive questo operaio, i poveri, per sussistere, devono derubarsi fra loro") resta sempre e rigorosamente implicita, senza mai essere espressa direttamente. Gli avvenimenti, poi, non seguono il filo ordinato di una concatenazione causale ma quello accidentale dell'aneddotica. Il film non impone il suo ritmo, selezionando opportunamente fatti "importanti", ma si piega alle ragioni dell'imprevisto (se piove, si ferma ad attendere che la pioggia finisca...). Quanto agli attori non professionisti, per Bazin è chiaro che l'assunto va preso nel senso di una rinuncia "all'interpretazione", cancellare l'idea del ruolo, utilizzando qualcuno che prima di interpretare il personaggio, è quel personaggio. Zavattini parlerà di "uomini da conoscere" per i quali "il professionale sta nella loro professione di uomini" (*Il neorealismo secondo me*, in *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, cit., p. 179), e vale la pena sottolineare questa idea di cinema come strumento di conoscenza e autocononoscenza.
Tornando a Bazin, egli rileva anche una totale mancanza di rielaborazione del materiale profilmico attraverso la messa in scena. Non c'è "una sola inquadratura in cui un effetto drammatico nasca dal découpage propriamente detto [...]. Eppure, se si analizza il film vi si scopre un numero e una nomenclatura di inquadrature che non distinguerebbe sensibilmente *Ladri di biciclette* da un film ordinario. Ma la loro scelta non tende che ad una valorizzazione più limpida dell'avvenimento col minimo indice di rifrangenza da parte dello stile".
In conclusione: "Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena, cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della realtà: niente più cinema".
E si consideri a fondo il fatto che l'entusiasta critico parla di "illusione di realtà", raggiunta attraverso un'estetica: altrimenti non si capisce perché si preferisca adattare un romanzo di Luigi Bartolini piuttosto che fare un documentario.

Che poi questo cinema, in Italia, non abbia mai ottenuto nessun riscontro in termini di pubblico, questo è un problema che è stato più volte affrontato e che ha offerto una base a critiche, anche aspre, nei confronti dell'approccio neorealista. Senza riaprire la questione, possiamo solo dire che si tratta di una faccenda che può essere interpretata in modi opposti. Lo spettatore cinematografico italiano va in cerca di spettacolo ed è deluso dal fatto di trovare se stesso allo specchio? Sulla questione, Zavattini è lapidario: "Si dirà, *perché non si dice altro*, che tutto questo non può mai diventare spettacolo. Vale la pena allora di separare la parola spettacolo dalla parola neorealismo" (*Il neorealismo secondo me*, cit., p. 179).

Approfondimenti:
Giaime Alonge, *Vittorio De Sica: Ladri di Biciclette*, Lindau, Torino, 1997.
Lino Micciché (a cura di), *De Sica. Autore, regista, attore*, Marsilio, Venezia, 1992.

Diario di un curato di campagna (*Journal d'un curè de campagne*, Francia, 1950)
Regia e sceneggiatura: Robert Bresson (dal romanzo omonimo di Georges Bernanos). Fotografia: Léonce-Henri Burel. Musica: Jean Jacques Grünenwald. Interpreti: Claude Laydu (curato di Ambricourt), Armand Guibert (curato di Torcy), Marie-Monique Arkell (contessa), Nicole Ladmiral (Chantal), Jean Riveyre (conte). Produzione: Union Générale Cinémathographique.

In un suo celebre articolo, André Bazin definiva il regista americano William Wyler, "il giansenista della messa in scena", riferendosi al vescovo fiammingo Giansenio d'Y Pres (Cornelis Jansen). Costui aveva ripreso alcuni aspetti del pensiero agostiniano e li aveva interpretati in una chiave calvinista. In pratica, l'uomo sarebbe così condizionato dal peso del peccato originale che, senza il privilegio della Grazia, non gli sarebbe possibile alcuna salvezza dell'anima. Ma la Grazia deve trovare un cuore disposto ad accoglierla, e così la dottrina di Giansenio, fortemente osteggiata dai gesuiti e dal papa Urbano VIII (ma difesa da Pascal), predicava un rigore assoluto di costumi, nel tentativo di aderire alle scritture sul piano esistenziale, di vivere sulla propria pelle, dolorosamente, la parola del Signore.
Ma, Bazin scrive nel 1948, e non aveva ancora visto *Il diario di un curato di campagna.* Nel romanzo dello scrittore cattolico Georges Bernanos (allevato dai gesuiti...) da cui il film è tratto, ad un certo punto, il curato di Torcy dice al suo giovane collega: "Vedi, in quel momento ho compreso Lutero. Anche lui, aveva del temperamento. E nella sua fossa di monaci ad Erfurt è certo che la fame e la sete di giustizia lo divoravano...". Poi però, essendo Bernanos scrittore tutto sommato ortodosso, per quanto apprezzato proprio per la sua capacità di descrivere le tensioni morali del cattolicesimo contemporaneo, il suo personaggio precisa: "Ma il buon Dio non ama che la sua giustizia venga toccata; e la sua collera è un po' troppo forte per noi, poveri diavoli. Ci satolla, ci rende peggio che bruti...".
Il protagonista del romanzo, infatti, è portato dal suo giansenismo a partecipare del dramma di peccatori dei suoi parrocchiani, a vivere la propria vocazione alla sofferenza fino in fondo (è un predestinato: il suo martirio è nel codice genetico che lo conduce ad una morte prematura per una "malattia rarissima in gente della sua età"). Tuttavia, sebbene conduca una vita quasi ascetica, egli non si erge in cattedra, non giudica da un pulpito che non sia quello della sua Fede e della sua battaglia contro il Male, e accetta in nome della rassegnazione alla Provvidenza

anche il lato "mondano" di una chiesa gesuitica che si "difende" dalla purezza di uomini come lui. Bene, il millenarismo apocalittico del giansenismo di Bernanos non poteva non suggestionare il filosofo Robert Bresson, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale che lo aveva visto per un anno e mezzo rinchiuso in un campo di prigionia tedesco. I suoi due film precedenti, *La conversa di Belfort e Perfidia*, realizzati ancora durante il conflitto, non consentivano di attribuirgli uno stile e una poetica precisi. D'altra parte, il *Diario di un curato di campagna* aveva già avuto un adattamento cinematografico di Aurenche e Bost, mai portato a termine per il veto dello scrittore: "È chiaro, per me, che il cineasta deve sognare di nuovo il sogno del narratore. Il diritto di questi su quel sogno non potrebbe riguardarne che lo spirito. È appunto lo spirito del mio libro che ho temuto di vedere crudelmente falsato" (lettera a "Samedi-soir", 8.11.1947, ora in Adelio Ferrero, cit., p. 28). Proprio questo adattamento mai realizzato diventerà poi l'esempio scelto da Truffaut per illustrare come non ci si dovrebbe accostare al cinema, ma questa è un'altra storia...
Il film viene invece girato da Bresson, ma due anni dopo la morte dello scrittore, e fra i giochi nei quali si esercitò la critica, uno dei più seguiti fu ovviamente quello di immaginare le possibili reazioni di Bernanos. In sostanza, le recensioni si divisero fra coloro che avevano ceduto alla durezza respingente delle scelte radicali di Bresson (Rivette, Kyrou, Jeanson) e chi invece era riuscito a penetrare il guscio del film, cogliendone la bellezza "trascendentale" (Bazin, appunto, e poi tutti i "Cahiers du Cinéma", a ruota).
L'approccio bressoniano risente ovviamente dell'influenza recente del neorealismo ed è condensato dallo stesso regista in una delle sue *Note sul cinematografo* (Marsilio, Venezia, 1986, p. 11): "Niente attori (niente direzione di attori). Niente parti (niente studio delle parti). Niente regia. Ma l'utilizzazione di modelli presi dalla vita. Essere (modelli) invece di parere (attori)".
Nettamente più intransigente e giansenista di Bernanos, egli non si fa scrupolo di apportare tutta una serie di variazioni rispetto al romanzo. Una puntuale analisi di Giorgio Tinazzi (cit. pp. 71-72) ha messo in rilievo gli elementi presenti nel romanzo e assenti nel film: i riferimenti personali all'infanzia del curato, i dialoghi con Arsenio, la conferenza dell'arciprete di Bailloloeil, un certo numero di disquisizioni teologiche o sociologiche, interi personaggi (la perpetua, Sulplizio Mitonnet e altri). Ed è proprio questa spietatezza di Bresson, questo suo coraggio nell'eliminare piuttosto che adattare, a piacere ad una certa critica e lasciare sconcertata l'altra.

Bresson parlerà di rispetto per le proporzioni e la composizione del testo originale, ma, in effetti, pare che a lui interessi più una fedeltà di massima a se stesso e allo "spirito" della vicenda che non allo spirito del romanzo. Del quale rimangono, alla fine, solo gli elementi essenziali, sui quali il film sviluppa la sua struttura particolarissima, da "film muto con didascalie parlate" (ancora Bazin).
L'impianto è retto dalle considerazioni della voce fuori campo e dall'atto di scrivere, inteso come confessione a se stessi, ma sempre di fatti o impressioni minimi, marginali, che nascondono una verità più profonda di quella che qualsiasi concettualizzazione potrebbe contenere. Il discorso del curato si scioglie in una rappresentazione degli avvenimenti che è una registrazione trasparente di atti, insignificanti ma sempre e solo in apparenza. La realtà viene lasciata libera di esprimersi. E per Bresson, la realtà - quella degli attori non professionisti e quella del lugubre paesino di Ambricourt - è qualcosa che aspetta di esplodere con una quantità di significati che vanno molto al di là del visibile. Certo il suo cinema richiede la benevolenza di uno spettatore disposto a cogliere la verità dei gesti, di ciò che viene detto e mostrato e di ciò che c'è senza esserci. E la sua sfida, in questo come nei film successivi (*Mouchette, Un condannato a morte è fuggito, Pickpocket, L'argent, Il processo di Giovanna d'Arco,* che sancisce definitivamente la sua parentela con Dreyer), è proprio quella di un cinema che scommette di riuscire a filmare l'infilmabile. Rendere tangibile, attraverso un processo di sottrazione, ciò che non si vede: l'anima, il dolore morale, la Grazia, l'illuminazione divina. Se vogliamo, è la scommessa di Pascal (su cui Rohmer costruisce uno dei suoi film più belli, *La mia notte con Maud*), una scommessa che non si può perdere, perché per lui non c'è altro cinema possibile, altro cinema che valga la pena. E poi, in definitiva, "che cosa importa? Tutto è grazia" (nei film di Robert Bresson).

Approfondimenti:

Adelio Ferrero, *Robert Bresson,* La Nuova Italia, Firenze, 1976.
Giorgio Tinazzi, *Il cinema di Robert Bresson,* Marsilio, Venezia, 1976.

Rashômon (Giappone, 1950)
Regia e montaggio: Akira Kurosawa. Sceneggiatura: Shinobu Hashimoto e A. Kurosava da due racconti di Ryunosuke Akutagawa. Fotografia: Kazuo Miyagawa. Interpreti: Toshiro Mifune (Tajomaru il bandito), Masayuki Mori (Takehiro), Machico Kyo (Hasago), Takashi Shimura (boscaiolo), Kichijiro Ueda (passante), Daisuke Kato (servo), Fumiko Homma (maga). Produzione: Jingo Minoru per Daiei.

La storia del cinema è costellata di strani incroci e di episodi risolutivi. Nel 1951, Akira Kurosawa è un regista sull'orlo del baratro. Ha poco più di quarant'anni, una decina di film alle spalle, molti dei quali appartengono ad uno dei generi classici del cinema giapponese, il Jidai-geki (film in costume, contrapposto al Gendai-geki, film di ambientazione contemporanea). Ha appena finito di girare un progetto ambizioso, una trasposizione giapponese dell'*Idiota* di Dostoevskij, che la produzione (la Shochiku) non ha per nulla gradito. Il film doveva essere proiettato in due parti di due ore ciascuna, ed è invece stato ridotto ad un solo spettacolo di due ore e mezza. Anche il film precedente, del resto, era passato quasi inosservato. Kurosawa è in preda ad una violenta crisi depressiva e medita il suicidio. Quarant'anni dopo, Kurosawa (che morirà nel 1998) è ancora vivo - nonostante abbia poi davvero tentato di suicidarsi all'inizio degli anni Settanta -, venerato come uno dei massimi maestri del cinema mondiale, soprannominato Tenno (Imperatore) e stimato per capolavori assoluti come *Vivere, La fortezza nascosta, Dersu Uzala, Kagemusha, Ran,* ampiamente citato e copiato da cineasti di tutto il mondo (*I magnifici sette* da *I sette samurai, Per un pugno di dollari* da *La sfida del samurai...*).
A cambiare il corso della sua carriera e della sua esistenza era giunta la notizia che proprio il film precedente all'*Idiota,* quel *Rashômon* snobbato dalla critica giapponese, aveva vinto il Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia, un trofeo seguito a ruota dall'Oscar per il migliore film straniero. Il pubblico europeo era entusiasta e fra cineasti e intellettuali il film era divenuto una sorta di racconto proverbiale, capace di esprimere l'imbarazzo dell'uomo moderno di fronte alla natura sfuggente della verità e allo sfaldamento morale che questo comporta (Bergman dichiarerà di averlo imitato con *La fontana della vergine* e Pasolini lo avrà bene in mente nella stesura della sceneggiatura di *La commare secca,* poi realizzato da Bernardo Bertolucci).
Anche il modo con cui era stato costruito *Rashômon,* del resto, era piuttosto par-

ticolare. Lo spunto di partenza veniva dal racconto *Nel bosco* di un raffinatissimo scrittore novecentesco giapponese, Ryunosuke Akutagawa, morto suicida ad appena trentacinque anni. Il racconto riporta semplicemente, a mo' di atti del processo, le testimonianze discordanti dei protagonisti della tragedia poi narrata nel film. Parlano il bandito, la geisha e il fantasma della vittima: ognuno offre una diversa versione dei fatti, ma ognuno di loro si autoaccusa del delitto. Sicché non c'è possibilità di credere a nessuna delle tre versioni, perché ognuno di loro narra una storia che accusa gli altri sul piano morale ma li scagiona su quello pratico. E' un brevissimo racconto, perturbante, di sapore pirandelliano. Il mondo è volontà e rappresentazione, le cose accadono e non c'è verso di giungere ad una verità oggettiva sugli avvenimenti. La vita non ha un Senso fissato e immutabile, ma tanti significati fluttuanti quanti sono gli uomini che la vivono e la interpretano.
Kurosawa si accorge che da questo racconto di quindici pagine (peraltro già dilatato da una messa in scena che fonde assieme la recitazione esasperata del teatro kabuki e suggestioni shakespeariane, poi molte volte ribadite) non è possibile estrarre più di un'ora di film, e decide allora di fonderlo con un altro racconto dello stesso scrittore, intitolato appunto *Rashômon*. Da qui non deriva solo la cornice, ma una serie di modificazioni sostanziali allo spirito del racconto originario.
Intanto, la struttura del film si complica e la suspense aumenta: i personaggi aspettano che smetta di piovere e raccontano l'inquietante processo al quale hanno appena assistito. Parte il flashback della testimonianza e subito un altro flashback ci trasporta sul luogo del delitto. Ma è anche importante il fatto che gli avvenimenti vengano inseriti in un periodo molto particolare. Narra infatti Akutagawa che "poiché negli ultimi due o tre anni a Kyoto si erano susseguiti uno dopo l'altro terremoti, cicloni, incendi e carestia, la degradazione della città era enorme". Si capisce che è ben diverso ambientare un fatto "che fa perdere la fiducia negli uomini" in un'epoca fuori dal tempo o in un contesto dominato dai corvi che si ammassano sui mucchi di cadaveri delle vittime innocenti e che ricorda molto da vicino quello del Giappone post-atomico. Inoltre, Kurosawa aggiunge a quelle dei protagonisti la testimonianza del boscaiolo, ovvero di un occhio esterno e neutrale, che racconta una storia forse meno romanzesca e più verosimile, probabilmente quella vera.
Il film, quindi, riesce a tenere in piedi il tema della verità sfuggente e soggettiva pur piegandolo nella direzione del drammatico apologo sull'egoismo e la meschinità umana: i protagonisti mentono, prima di tutto con se stessi, per trovare

un alibi ai propri comportamenti amorali. Solo nel finale ci si apre alla speranza, con l'adozione del piccolo abbandonato da parte del boscaiolo, che non sarà del tutto onesto (si è tenuto il prezioso pugnale trovato sulla scena del delitto) ma conserva un fondo di generosità. Il bonzo (di campagna?) è costretto a scusarsi e a rivedere i suoi giudizi troppo drastici.
Probabilmente è un finale un po' posticcio, ideologico se vogliamo, ma non cancella minimamente la complessa architettura del film e l'abilità con cui Kurosawa e i suoi collaboratori hanno saputo mettere insieme i frammenti di una storia (allo stesso modo in cui Orson Welles aveva condotto il suo *Quarto Potere*, ma lì i testimoni esprimevano giudizi su una cosa inafferrabile come il carattere e il senso della vita di un altro uomo: qui raccontano un semplice fatto al quale hanno partecipato).
Rashômon è anche un film lirico, che ha fra i suoi protagonisti un bosco fiabesco da commedia shakespeariana, si avvale di due dei più grandi attori del cinema giapponese (Toshiro Mifune e Machiko Kyo) ed è scandito dalle musiche di Fumio Hayasaka che impongono un crescendo drammatico chiaramente debitore al *Bolero* di Ravel. Un film in cui l'importantissima tradizione del cinema nipponico (dei Mizoguchi e degli Ozu) trova le mediazioni giuste per imporsi all'attenzione del pubblico di tutto il mondo senza rinunciare alle proprie radici culturali.

Approfondimenti:

Aldo Tassone, *Akira Kurosawa*, La Nuova Italia, Firenze, 1981.
Elisabetta Bruscolini (a cura di), *Tenno, l'imperatore. Il cinema di Akira Kurosawa*, Socrates, Roma, 1995.

La finestra sul cortile (*Rear Window*, Usa, 1954)
Regia: Alfred Hitchcock. Sceneggiatura: John Michael Hayes (dal racconto omonimo di Cornell Woolrich). Fotografia: Robert Burks. Musica: Franz Waxman. Montaggio: Gorge Tomasini. Interpreti: James Stewart (L.B. Jeff Jefferies), Grace Kelly (Lisa Freemont), Raymond Burr (Lars Thorwald). Produzione: A. Hitchcock per Paramount.

Alfred Hitchcock è caso tanto spinoso quanto affascinante. Come scrive Gian Piero Brunetta (*Alfred Hitchcock o l'universo della relatività*, Delta tre, Padova, 1971), "il suo lavoro di regista abbraccia quasi un cinquantennio di storia del cinema e si presenta oggi come uno dei corpus cinematografici più unitari e compatti che esistano, caratterizzato da motivi tematici e stilistici di continuo riproposti ed approfonditi e di continuo rigeneranti le sfaccettature infinite di un'unica realtà, mai interamente scomposta e decifrata fino al significato ultimo". In pratica, uno che fa sempre lo stesso film, ma tutti diversi l'uno dall'altro, uno che è sempre perfettamente riconoscibile ma mai "conoscibile" fino in fondo.
E *La finestra sul cortile* è forse il suo film più rappresentativo, nella trasparenza come nella complessità del suo essere in tutto e per tutto "un film di Alfred Hitchcock".
Siamo a metà degli anni Cinquanta e Hitch è in gran forma, pieno di entusiasmo e di voglia di sperimentare stili, invenzioni, formati, soluzioni narrative: raggiunto il massimo del successo e della notorietà, il cinema sembra essere per lui soprattutto una sfida. Girare un film in un unico abnorme piano sequenza (*Nodo alla gola*), in tre dimensioni (*Delitto perfetto*), rifare se stesso a colori (*L'uomo che sapeva troppo*) e tutta una serie di ricerche relative alla messa in scena, al formato, ai personaggi e al racconto che ci condurrebbero molto lontano. *La finestra sul cortile* non sfugge alla regola: è un film ambientato in un unico condominio, e questa non sarebbe una grossa novità per uno capace di tenere in pugno una storia interamente girata su una scialuppa di salvataggio (*I prigionieri dell'oceano*). Ma è soprattutto un film dove tutto è osservato, dall'inizio alla fine, dal punto di vista di un unico personaggio. Non tutto in soggettiva, tecnicamente parlando (*Una donna nel lago* di Robert Montgomery - già attore hitchcockiano - aveva dimostrato l'insostenibilità di una simile soluzione già nel 1947), ma poco ci manca.
La vicenda proviene da un racconto di Cornell Woolrich, autore ampiamente saccheggiato dal cinema ma usato solo in questa occasione da Hitchcock, davvero affezionato solo alla ricorrente Daphne du Maurier. Il protagonista è un voyeur per professione, un reporter (un paparazzo di alto profilo, per dirla alla Fellini) che trovandosi in una condizione momentanea di impotenza si dedica ad esercitare le sue pulsioni su scala ridotta, ad un livello intimo - o infimo, se preferiamo -, spiando i propri condomini. Grazie al teleobiettivo della macchina fotografica, il cortile del suo caseggiato diventa allora la premonizione virtuale di una futura serata televisiva. Facendo zapping da una finestra all'altra, James Stewart ha sotto controllo quasi tutti i generi classici di Hollywood. C'è il musical, dentro l'attico del pianista che deve finire di comporre una nuova canzone per la fine del film. C'è la commedia brillante, nella casa della ballerina che si dissipa in flirt senza futuro in attesa dell'arrivo del Grande Amore (andranno a colazione da Tiffany?). E il melodramma, fra le pareti dell'appartamento di un'attempata zitella che riceve giovani amanti per sconfiggere la solitudine; e perfino una sorta di film sociale nel confronto incrociato fra la giovane coppia e quella anziana che riversa il proprio affetto su un cagnolino.
La love story tradizionale si svolge invece nell'appartamento dello stesso James Stewart ad ogni arrivo di Grace Kelly, e pare di immaginare gli altri condomini commentare per le scale, al mattino: "Stasera è rimasta a dormire da lui... forse è la volta buona che la sposa...". Ma siccome James Stewart è pur sempre l'eroe di un film di Hitchcock, tutto il suo interesse è concentrato su quanto accade nell'appartamento di Raymond Burr, il torvo Lars Thorwald, protagonista di un sinistro thriller che ruota attorno all'uxoricidio di una moglie invalida e allo "smaltimento" del cadavere. Jeff è intento a decifrare i segni di quei frammenti di racconto che il regista gli lascia intravedere, le ellissi narrative, i misteri del fuoricampo, e riserva agli altri film virtuali solo alcuni passaggi essenziali, durante i tempi morti della storia principale. Le due vicende che si intrecciano, quella di Stewart e di Thorwald, sono ovviamente speculari, ed è altrettanto naturale che nessuno creda alla complicata trama che Jeff ha intuito nella sua umanissima e spregevole attività di detective. Per il resto, lui si limita ad osservare, ed è Grace Kelly ad agire, esponendosi ad un rischio che sarà ricompensato con il sospirato matrimonio, mentre la colpa del protagonista dovrà cristianamente essere espiata con la rottura dell'altra gamba. L'unico momento in cui il thriller si intreccia con uno degli altri film, quello dell'assassinio del cagnolino troppo curioso, è non casualmente il solo in cui Hitchcock ricorre ad un'inquadratura esterna all'appartamento di James Stewart, ad un punto di vista in qualche modo oggettivo.

Insomma, *La finestra sul cortile* è un film dalla coerenza interna saldissima, un saggio metacinematografico in cui si parte dalle idee di Kulezov (vedere in François Truffaut, cit. p. 181) per parlare di Hollywood e di se stessi. Un compendio di temi, vezzi, ossessioni care ad Hitchcock: due degli attori che ama di più in assoluto, il voyeurismo, l'impotenza, la colpa (perfino il proprio cameo nell'atto di caricare una pendola è fra i più ironicamente riusciti), la suspense, la sfida con se stesso vinta trionfalmente. Hitchcock non si prende nessun vantaggio sul suo protagonista, si ingessa e rimane chiuso in casa con lui, eppure il film è aperto e vivace, costringe a partecipare al desiderio di vedere di più, sapere di più. Vedere magari quel film di fermo-immagini (un po' come *La jétée* di Chris Marker...) che risulterebbe mettendo insieme le fotografie scattate da James Stewart alla finestra.

E, nella simmetria che questo regista pretende dal (suo) mondo, proprio la macchina fotografica, il superocchio che ha messo nei guai il povero Jimmy Stewart, dovrà intervenire per toglierlo dai guai con la luce accecante dei flash, senza riuscire ad evitargli la caduta. Quattro anni dopo, Hitchcock riprenderà il suo attore prediletto proprio da questo punto, dalle tremende vertigini che questa esperienza traumatica gli ha lasciato in eredità...

Approfondimenti:

François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche, Parma, 1978.
Eric Rohmer e Claude Chabrol, *Hitchcock*, Marsilio, Venezia, 1986.

Senso (Italia, 1954)

Regia: Luchino Visconti. Sceneggiatura: Suso Cecchi D'Amico e L. Visconti (dal racconto omonimo di Camillo Boito e con la collaborazione, fra gli altri, di Giorgio Bassani, Tennessee Williams e Paul Bowles). Fotografia: G.R. Aldo e Robert Krasker. Secenografia: Ottavio Scotti. Costumi: Marcel Escoffier e Piero Tosi. Interpreti: Alida Valli (Livia Serpieri), Farley Granger (Franz Mahler), Massimo Girotti (Roberto Ussoni).

Se, come si è detto in molte occasioni, il cinema popolare - il "film opera", ad esempio - doveva necessariamente confrontarsi con il neorealismo, *Senso* rappresenta per certi aspetti il movimento opposto e speculare: un percorso che porta il cinema "alto" di quegli anni a lambire e attraversare la grande tradizione popolare di cui il film opera è l'ultima incarnazione. Si può dunque sostenere, a giusto titolo, come del resto qualche critico aveva notato già all'uscita del film, che *Senso* è - anche - uno splendido "film opera".

La vicenda del film, tratto dall'omonimo racconto di Camillo Boito, è ben nota: nel 1866, sullo sfondo dell'Italia risorgimentale impegnata nella cacciata dell'occupante austriaco dal territorio delle Venezie, prende forma e svolgimento la passione tragica della contessa Livia Serpieri. Il Remigio del racconto diventa l'ufficiale austriaco Franz Mahler, a cui Livia, accecata dalla passione, regala i fondi raccolti dai patrioti italiani. Dopo aver tradito la fiducia degli irredentisti, la contessa, abbandonata e umiliata, tradirà anche il suo amante, denunciandolo come disertore e drecretandone così la morte davanti al plotone d'esecuzione. Già il *plot* appare evidentemente intriso di elementi melodrammatici: passioni estreme e tragiche, contrasti insanabili, una serie di accadimenti a senso unico, senza possibilità di ritorno, gestiti soltanto dall'immediatezza e dalla furia del sentimento. La sceneggiatura di Visconti (con Suso Cecchi D'Amico), più che un adattamento è una vera e propria riscrittura del racconto di Boito, che va decisamente nella direzione del teatro d'opera: il regista fu sicuramente affascinato dalla possibilità di narrare un amore in cui gli amanti appartengono a schieramenti e nazioni in guerra tra loro e dall'opportunità di far risaltare lo sfondo storico, trasformando la vicenda individuale del testo letterario in un grande affresco melodrammatico, secondo i canoni verdiani a lui tanto cari. Del resto, la genesi del film sembrerebbe avviarsi proprio all'ombra di Verdi: Franco Zeffirelli racconta che Visconti si trovò ad assistere, nel 1952, ad un'edizione scaligera del *Trovatore*, con Maria Callas protagonista. Il regista era in un palco di proscenio e

dunque parte della sala gli appariva come sfondo dell'azione teatrale. Quando la Callas nel quarto atto si fece avanti sulla ribalta per l'assolo di Leonora, Visconti esclamò: "Ecco. Ora so come deve essere il mio film".
L'aneddoto sembra adattarsi perfettamente alla costruzione della grande scena d'apertura del film, la rappresentazione del *Trovatore* alla Fenice di Venezia, che è in parte girata guardando dalle quinte, attraverso l'azione che si svolge in palcoscenico, verso la sala. Questa scena funziona nell'economia narrativa di Senso come una sorta di *ouverture* ed è strutturata secondo modi che richiamano per molti versi la prassi dell'opera parallela. Tuttavia, prima di approfondirne l'analisi, è opportuno notare come la presenza di una rappresentazione lirica nel film fosse tutt'altro che occasionale o dettata da motivi spettacolari e rispondesse invece a una precisa intenzione di Visconti. Difatti il film fu sottoposto a numerosi tagli voluti dalla produzione (altri tagli si devono alla censura, in quanto alcune scene della versione originale, relative al contesto storico, avrebbero avuto un carattere "disfattista"), che chiese anche, a più riprese, di ridurre considerevolmente la scena della Fenice. A queste pretese Visconti si oppose con fermezza, considerando della massima importanza che il primo incontro tra Lidia e Franz avvenisse sullo sfondo dell'assolo di Leonora al IV atto (In questa oscura notte / ravvolta presso a te son io / e tu nol sai!) "senza violentare la partitura verdiana", rispettando cioè i tempi dello svolgimento dell'opera.
Il film nel suo complesso, proprio come *Il trovatore*, risulta diviso evidentemente in quattro atti: la scena della Fenice; la passione di Livia per Franz a Venezia; il ritorno di Franz ad Aldeno; la morte di Franz a Verona. In più, come si è detto, la rappresentazione del *Trovatore* svolge anche la funzione di *ouverture*, tesa a indirizzare la lettura della storia narrata e a fornirne una chiave interpretativa. Un'analisi ravvicinata mette in evidenza questa specifica funzione della scena: il film si apre con i titoli di testa che scorrono sul duetto di Leonora e Manrico alla fine del III atto ("Vieni ci schiude il tempio / gioie di casto amore" coincide con il titolo principale "SENSO"). Mentre Manrico canta la celeberrima romanza "Di quella pira" la macchina panoramica fino a scoprire gli orchestrali, parte della platea e dei palchi, gremiti di ufficiali austriaci e di civili. Secondo la spiegazione fornita dallo stesso Visconti, è come se l'universo passionale che anima *Il trovatore* fosse proiettato, in una versione corrotta, verso il pubblico e il mondo reale. Il parallelo continua, e mentre sullo schermo compare Ussoni con i patrioti italiani, sul palcoscenico il coro degli armati canta: "All'armi! All'armi! / Eccone presti a pugnar teco o teco a morir". Nella sequenza successiva, mentre Livia si preoccupa della

sorte del cugino, Leonora canta "Salvarlo io potrò, forse". Questi sono soltanto alcuni dei parallelismi della scena, di cui è a questo punto abbastanza chiaro il principio organizzatore: mentre Leonora canta implorante il suo amore per Manrico, oltre la ribalta, nei palchi, ha inizio una passione che è l'immagine speculare, sordida e decadente, di quella che si rappresenta a teatro. E così suona come una premonizione la risposta di Livia quando Franz, in quella stessa scena le chiede se le piace l'opera: "Ma sì, a me piace molto. Non mi piace quando si svolgono fuori scena, né che ci si possa comportare come un eroe da melodramma, senza riflettere alle conseguenze gravi di un gesto impulsivo o dettato solo da qualche imperdonabile leggerezza".
Il film prosegue poi adottando in modo evidente le convenzioni del teatro d'opera, con assoli, duetti e parti corali e con il commento musicale della *Settima sinfonia* di Bruckner che Visconti utilizza con geniale intuizione come partitura musicale. I riferimenti del film non sono solo all'universo musicale, ma si aprono sull'intera tradizione narrativa e pittorica dell'ottocento, da Stendhal ai macchiaoli, e tuttavia l'opera rimane il punto di riferimento costante: nella composizione figurativa, fortemente antinaturalista; nella recitazione, sempre eccessiva e dominata da un'atmosfera febbricitante e isterica; nei dialoghi, volutamente teatrali. Visconti, a differenza degli autori del film opera popolare (Gallone, ad esempio, che pure aveva girato un *Trovatore* nel 1949), i quali cercavano in vario modo e con alterni risultati di far convivere materiali diversi come quello cinematografico e quello lirico, adotta per Senso un presupposto ben più radicale: vedere il cinema direttamente, senza mediazioni, attraverso gli occhi del melodramma musicale. (Guglielmo Pescatore, *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*, Campanotto, Udine, 2001)

Approfondimenti:
Giambattista Cavallaro (a cura di), *"Senso" di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna, 1977.
Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio, Venezia, 1996.

Il settimo sigillo (*Det sjunde inseglet*, Svezia, 1956)
Regia e sceneggiatura: Ingmar Bergman (dal proprio dramma *Pittura su legno*). Fotografia: Gunnar Fischer. Musica: Erik Nordgren. Coreografia: Else Fischer. Interpreti: Max Von Sydow (Antoniu Block), Gunnar Björnstrand (Jöns), Bengt Ekerot (la Morte), Nils Poppe (Jof), Bibi Andersson (Mia). Produzione: Allan Eklund per Svensk Filmindustri.

Il cinema non è un mestiere. E' un'arte. Non è un'équipe. Si è sempre soli; tanto in teatro di posa quanto di fronte alla pagina bianca. E per Bergman essere solo vuol dire porre delle domande. E fare dei film vuol dire rispondere ad esse. E' impossibile essere più classicamente romantici.
Certo, fra tutti i registi cinematografici egli è senza dubbio il solo a non rifiutare apertamente i procedimenti cari agli avanguardisti degli anni Trenta, e che si vedono ancora a ogni festival sperimentale o per cineamatori. Ma da parte del regista di *Törst* si tratta piuttosto di coraggio, dato che Bergman destina coscientemente questo ciarpame ad altri fini. Le inquadrature di laghi, di foreste, di erbaggi, di nuvole, le angolazioni falsamente insolite, i controluce troppo ricercati non sono più, nell'estetica bergmaniana, giochi astratti della macchina da presa o prodezze fotografiche; si integrano, invece, alla psicologia dei personaggi nel preciso istante in cui Bergman deve esprimere un sentimento altrettanto preciso. [...]
(Jean-Luc Godard, *Bergmanorama, in Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano, 1981, p. 98)

[...] Alla base del *Settimo sigillo* c'è l'atto unico *Pittura su legno* che fu scritto per la "prima" degli allievi di Malmö. Dovevamo avere qualcosa da recitare per il saggio di primavera. Ero insegnante della scuola ed era difficile trovare delle piéces con parti all'incirca ugualmente importanti. *Pittura su legno* doveva essere una pura esercitazione. Era impostato come una serie di monologhi. Il numero degli allievi determinava il numero delle parti.
In *Pittura su legno* erano presenti, a loro volta, alcuni ricordi infantili. Come ho raccontato in *Lanterna magica*, a volte seguivo mio padre quando andava a predicare in qualche chiesa di provincia: "Come tutti quelli che sono stati in chiesa, in qualsiasi epoca, mi sono messo a osservare i dipinti al di sopra dell'altare, il trittico, il crocefisso, le finestre dipinte e gli affreschi. C'erano Gesù e i ladroni feriti e insanguinati; Maria appoggiata a Giovanni - ecco tuo figlio, ecco tua madre. Maria Maddalena, la peccatrice, chi se l'era scopata l'ultima volta? Il cavaliere gioca a scacchi con la Morte. La Morte sega l'albero della vita, un poveretto terrorizzato è seduto su in cima e si torce le mani. La Morte conduce la danza verso la Terra Oscura, tiene la falce come una bandiera, tutti quanti ballano formando una lunga fila e dietro a tutti viene il giullare [...]".

Mi ero procurato un gigantesco radiogrammofono e mi ero comperato i *Carmina Burana* di Carl Orff nell'esecuzione di Ferenc Fricsay. I *Carmina Burana* sono costruiti su canti mediaevali composti da chierici vaganti durante anni di peste e di guerre sanguinose, allorché gente senza dimora si unì in grandi schiere spostandosi di paese in paese. C'erano anche diaconi, monaci, preti e giullari. Alcuni sapevano scrivere e componevano canzoni che venivano presentate a feste religiose e sui mercati.
Il fatto che delle persone passassero attraverso la decadenza della civiltà e della cultura e facessero sorgere nuovi canti, mi parve materia attraente, e così un giorno, mentre ascoltavo il coro finale dei *Carmina Burana*, mi venne in mente che questo avrebbe potuto essere l'oggetto del mio prossimo film. Pensai anche di basarmi su *Pittura su legno*. Ma alla fine servì a poco.
Il settimo sigillo prese un'altra direzione, e divenne una specie di road-movie capace di muoversi senza imbarazzo attraverso il tempo e lo spazio. Fa i suoi giri e ne è responsabile.
Consegnai la sceneggiatura alla Svensk Filmindustri e là si cercò di respingerla in ogni modo possibile. Arrivò allora *Sorrisi di una notte d'estate*. La prima aveva avuto luogo il 2 luglio 1955 e, nonostante le aperte e celate apprensioni, fu un enorme successo. [...] Poi tornai al volo dal capo della Svensk Filmindustri, Carl Anders Dymling [...], dovetti promettere di realizzare il film in fretta, in 36 giorni, meno i giorni di viaggio andata e ritorno per gli esterni. Doveva trattarsi di una produzione in economia. [...]
Invece di fare un film diverso, come in realtà avremmo dovuto fare, andammo allo studio. E' straordinario con quale allegra leggerezza si potesse allora cominciare a girare un film complicato come quello. [...] Ogni costruzione fu fatta quindi entro lo spazio della Città del cinema. Il ruscello dell'oscura foresta, dove i viandanti incontrano la strega, fu realizzato con l'aiuto dei vigili del fuoco e causò vere e proprie inondazioni. Se si guarda bene, dietro gli alberi si vede un misterioso riflesso di luce. Proviene dalla finestra di un alto edificio lì vicino.
La scena finale con la Morte, che danza allontanandosi con i viandanti, fu girata negli atri del Cortile Reale. Dopo che avevamo già impacchettato ogni cosa per la

sera, cominciò il maltempo. All'improvviso vidi una nube strana. Gunnar Fischer tirò su la cinepresa. Molti degli attori erano già tornati ai propri alloggi. Alcuni inservienti e turisti danzavano ai loro posti, senza avere idea di che cosa si trattasse. Quell'immagine, divenuta poi così famosa, fu improvvisata in pochi minuti. Così andarono le cose. Il film fu fatto in 35 giorni. *Il settimo sigillo* è uno dei pochi film che mi stiano veramente a cuore, ma non so perché. Non si tratta infatti, di un'opera priva di pecche. Viene fatta funzionare grazie ad alcune pazzie, e si intravede che è stata realizzata in fretta. Non credo però che sia un film nevrotico; è vitale ed energico. Inoltre, elabora il suo tema con desiderio e passione.
A quel tempo ero ancora duramente legato alla problematica religiosa. Qui sono compresenti due opinioni in proposito. Ognuna di esse parla la propria lingua. Perciò regna una relativa tregua tra la devozione infantile e l'aspro razionalismo. Non ci sono complicazioni nevrotiche fra il Cavaliere e il suo Scudiero. E così è con la Santità dell'Uomo. Jof e Mia rappresentano per me qualcosa di urgente: tolta la teologia, rimane il Sacro. C'è, inoltre, una scherzosa cordialità nell'immagine della famiglia. Il bambino giungerà al miracolo: l'ottava palla del giocoliere rimarrà sospesa in aria in un momento frenetico... per una frazione di secondo.
Il settimo sigillo non zoppica da nessuna parte. Si possono soppesare le sue negligenze col fatto che feci una cosa che oggi non oserei più fare. Il Cavaliere esegue la sua preghiera mattutina, e al momento di riporre la scacchiera si volge e lì si trova davanti la Morte. "Chi sei?", domanda il Cavaliere. "Sono la Morte". Bengt Ekerot e io eravamo d'accordo sul fatto che la Morte dovesse portare una maschera da clown, quella del clown bianco, o, meglio, una combinazione tra la maschera da clown e il teschio. [...]
A quel tempo vivevo con alcuni poveri resti della mia devozione infantile, un'idea del tutto ingenua di ciò che si potrebbe chiamare la salvazione extraterrena. Nel frattempo la mia convinzione attuale aveva cominciato a manifestarsi. L'uomo è portatore della sua propria Santità, che però ha luogo su questa terra, senza alcun bisogno di spiegazioni extraterrene. Nel mio film vive, dunque, un rimasuglio abbastanza privo di nevrosi di una devozione sincera e infantile, che si accorda serenamente con un aspro e razionale concetto della realtà. *Il settimo sigillo* è in definitiva una delle ultime espressioni di fede, delle idee che avevo ereditato da mio padre e che portavo con me dall'infanzia. [...]
In seguito, *Il settimo sigillo* attraversò il mondo come un incendio. Incontrai forti reazioni da parte di persone che avvertivano come il film centrasse le loro scissioni intime e la loro angoscia.

(Ingmar Bergman, *Immagini*, Garzanti, Milano, 1992, pp. 199-208)

Approfondimenti:

Roger W. Oliver (a cura di), *Ingmar Bergman: il cinema, il teatro, i libri*, Gremese, Roma, 1999.
Olivier Assayas e Stjg Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino, 1994.

La dolce vita (Italia, 1959)
Regia: Federico Fellini. Sceneggiatura: F. Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. Fotografia: Otello Martelli. Montaggio: Leo Catozzo. Musica Nino Rota. Interpreti: Marcello Mastroianni (Marcello), Yvonne Fourneaux (Emma), Anita Ekberg (Sylvia), Anouk Aimée (Maddalena), Walter Santesso (Paparazzo), Alain Cuny (Steiner), Lex Barker, Polidor, Adriano Celentano, Eugenio Ruspoli, Magali Noël. Produzione: Riama Film/Pathé Consortium.

La dolce vita, ovvero come eccitare e scandalizzare un paese intero senza incorrere nelle maglie della censura. Prima ancora che un film, quello di Fellini è un esempio di straordinarie strategie comunicative applicate al prodotto filmico.
Consapevole di quello che sta facendo, Fellini, già autore famoso e controverso per film come *I vitelloni*, *La strada* e *Le notti di Cabiria*, organizza una copertura mediatica senza precedenti, potendo contare sul gruppo editoriale del vero produttore del film, Angelo Rizzoli.
Quando il film esce è già uno scandalo e un trionfo, perché non c'è sequenza che non sia stata seguita e documentata con morboso interesse dalla stampa. La borghesia cattolica è in subbuglio per l'impietoso e licenzioso ritratto della vita nella più rappresentativa città italiana che Fellini ha realizzato. Eppure, sebbene attaccato dalla stampa cattolica, il film non subisce il minimo taglio e il minimo ostracismo, ottenendo incassi sensazionali e riconoscimenti internazionali (la Palma d'oro a Cannes, fra gli altri). Il merito è, in parte, delle alleanze politiche che l'astuto Fellini aveva saputo tessere e in parte della consapevolezza diffusa che il film passi, senza soluzione di continuità, dalla fascinazione per il languore della decadenza messa in scena alla critica feroce di un'Italia confusamente avviata verso i lussi del boom economico.
E il primo lusso se lo concede proprio Fellini, lasciando che il film nasca spontaneamente durante le riprese, con tutti i problemi che questo comporta. Lasciandosi indicare il percorso del film dalle suggestioni e dai ritmi profondi della città e dei suoi fantasmi. D'altra parte, già l'impianto della sceneggiatura prevedeva una simile possibilità, trattandosi di episodi che tre intellettuali di provincia (l'abruzzese Flaiano e il piemontese Pinelli oltre al romagnolo Fellini), folgorati e scottati dalla capitale, recuperano dall'archivio della propria esperienza biografica e appoggiano uno sull'altro, senza sviluppo narrativo e senza consequenzialità, nell'intento di fornire allo spettatore il senso di una vita insensata.
Dallo strepitoso inizio, con la planata in elicottero su San Pietro (trasportando la

statua del Cristo benedicente), al finale incantato dell'apparizione di un mostro marino e di un'angelica creatura sulla spiaggia di Fregene, è quasi impossibile ordinare o anche solo catalogare le avventure di Marcello, scrittore in prestito al giornalismo scandalistico e poi cinico press agent di star di terz'ordine.
Un recensore d'epoca insospettabilmente entusiasta come Giuseppe Marotta definisce il film "un poema cinematografico" composto di 14 strofe (*Visti e perduti*, Bompiani, Milano, 1960), mentre con altro rigore Fernaldo Di Giammatteo (*Milestones*, Utet, Torino, 1998) suddivide il racconto in otto parti per esigenze descrittive.
In effetti, le parti possono essere contenute o moltiplicate a seconda della sensibilità dello spettatore/critico. *La dolce vita* scappa fra le mani, ed è per antonomasia un'opera che vive di momenti, di singoli gesti, di apparizioni e scomparse, di strani incastri, ripetizioni e brusche interruzioni. *La dolce vita* è un film che crea una mitologia e la contesta: via Veneto, i paparazzi, le notti romane, gli spogliarelli annoiati, l'esistenzialismo di riporto. Ma è anche fatto di banalità fastidiose e di fiammate: la gelosia avvilente di una donna qualunque, le frustrazioni di uno scrittore fallito, le visioni miracolose che avviano il circo di una religiosità superstiziosa. Tutte cose che occupano il campo per farsi subito sostituire dalla notte di due amanti inutili nella casa allagata di una prostituta, dal bagno della femminilità incarnata in una fontana animata, dall'attesa di una madre cui bisogna comunicare che il marito si è ucciso portando con sé i due bambini. E poi le decappottabili, la periferia notturna, i castelli disabitati, le scalinate circolari, la sessualità lasciva degli sconosciuti, l'arrivo di un padre dimenticato, i ricevimenti, le piume d'oca sul corpo e il volto di una povera illusa, le sedute spiritiche. *La dolce vita* è piena di imprevisti sempre uguali e si svolge in una città spettrale e caotica insieme, appiccicosa, resa in modo sconcertante dalle inquadrature di Fellini, talmente belle e pensate da diventare talora quasi "patinate".
Più che un lungometraggio, si tratta di una miriade di cortometraggi tenuti insieme da un personaggio e, più ancora, da uno stato d'animo. La dimensione finale sarà quella di un colossal, il primo (e forse ultimo) vero colossal del cinema moderno.
Il suo autore continuerà a percorrere questa strada ancora a lungo, regalando nell'immediato piccoli gioielli onirici come *Le tentazioni del dottor Antonio* e uno spudorato capolavoro autoreferenziale come *Otto e mezzo*, esponendosi in prima persona come mai era capitato ad un cineasta. Il resto, da *Giulietta degli spiriti* a *La voce della luna*, da *Amarcord* al *Casanova*, appartiene alla storia del

cinema d'arte mondiale. Ma *La dolce vita* rimane un film a sé stante, miracolosamente in bilico fra l'attitudine analitica del neorealismo, la sociologia sarcastica e complice della futura commedia all'italiana e la libertà autoriale (narrativa e figurativa) delle nascenti nouvelles vagues.

Approfondimenti:

Tullio Kezich (a cura di), *"La dolce vita" di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna, 1960.

Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994.

Fino all'ultimo respiro (*À bout de souffle*, Francia, 1959)

Regia: Jean-Luc Godard. Sceneggiatura. J.-L. Godard e François Truffaut. Fotografia: Raoul Coutard. Interpreti: Jean Paul Belmondo (Michel Poiccard alias Laszlo Kovàcs), Jean Seberg (Patricia Franchini), Daniel Boulanger (ispettore), Jean-Pierre Melville (Parvulesco), Jean-Luc Godard, Jean Domarchi, André S. Labarthe, Philippe de Broca. Produzione: Georges de Beauregard per la Société Nouvelle de Cinéma.

Dopo aver passato il decennio precedente a propugnare una politica dell'autore, rivelatasi a posteriori funzionale, a fondare la rivista "Cahiers du Cinéma" (divenuta il perno attorno al quale ruoterà la più rigorosa critica cinefila), a invocare la "caméra stylo" immaginata da Alexandre Astruc già nel 1948, a fare a pezzi una certa tendenza del cinema francese, Jean-Luc Godard e il suo amico François Truffaut hanno finalmente l'occasione, nel 1959, per seguire il loro compare Claude Chabrol dietro l'obiettivo della macchina da presa.

Fino all'ultimo respiro resta a tutt'oggi il film di maggior successo di Godard, ed è certamente il fenomeno di costume che permette alla cosiddetta Nouvelle Vague di farsi conoscere in tutto il mondo. Lo stesso regista firma la sceneggiatura, da un soggetto di Truffaut. Sceneggiatura? Soggetto? Bisogna intendersi.

Il direttore della fotografia Raoul Coutard è stato uno dei veri collanti della "nuova onda", un movimento in cui, secondo i protagonisti, la sola cosa in comune fra tutti quanti era l'amore per il flipper: ebbene, leggendo le sue dichiarazioni sulla lavorazione del film, ci si rende subito conto che Godard lavora esattamente come scrive. Tautologico, provocatorio, coltissimo e disordinato, approssimativo e geniale. La cronaca ce lo mostra mentre filma senza découpage, fa a pezzi la sceneggiatura decidendo cosa girare il giorno successivo solo dopo aver visto i giornalieri, apertissimo a ogni improvvisazione, all'ingresso di nuove idee in corso d'opera o alla soppressione di quelle che non reggono, capace di fermarsi dei giorni per avere modo di pensare a come proseguire...

Questo modo di lavorare e, più in generale, di concepire un film è chiaramente reso possibile da nuove attrezzature più leggere e infinitamente meno costose. Macchine da presa che funzionano senza cavalletti e senza binari, pellicola che non ha bisogno di luci artificiali e consente di girare per strada, troupe di conseguenza ridotte, che danno l'impressione di un lavoro tra amici senza tutti i vincoli del cinema industriale "professionale".

Curiosamente, quest'aria di libertà che nel film si respira dalla prima all'ultima

inquadratura non si traduce in un atteggiamento di documentazione, magari critica, della realtà. Quello che importa a Godard è tutt'altro. *Fino all'ultimo respiro* è un film quasi fisiologicamente senza sceneggiatura, essendo composto da pezzi di altri film e del diario parigino di un giovane critico di origini svizzere. Jean-Luc Godard commenta, infatti: "*À bout de souffle* appartiene per sua natura al genere di film in cui tutto è permesso. Qualsiasi cosa facessero i personaggi poteva essere integrata al film. [...] *À bout de souffle* è una storia, non un soggetto. Il soggetto è qualcosa di semplice e vasto che si può riassumere in venti secondi, la vendetta, il piacere... La storia la si può riassumere solo in venti minuti" (in Alberto Farassino, cit., p. 33).

E, infatti, quello che conta di meno, nel film, sono le vicissitudini di questo ladruncolo spericolato e romantico, messe insieme attaccando pezzi di gangster movie di Preminger, Siodmak, Hawks, Fuller, Aldrich e tanti altri autori amati dai "Cahiers". Contano, invece, la presenza nel cast di registi e critici (Melville, de Broca, Bénazéraf, Labarthe), le citazioni continue di film e di romanzi, di attori e autori. Si parla di tutto in *Fino all'ultimo respiro* e si vede di tutto: Faulkner e Sagan, Mozart e Renoir, Humphrey Bogart e *Hiroshima mon amour*, Eisenhower e De Gaulle, si rimanda agli amici e ai film degli amici (lo pseudonimo di Belmondo è il nome del protagonista dell'ultimo film di Chabrol), si vendono per strada i "Cahiers du Cinéma"...

Gli stessi personaggi riflettono nei loro movimenti il clima di naturalezza che l'improvvisazione ha creato attorno a loro. Tutto ciò che fanno Belmondo e Jean Seberg sembra rispondere a un impulso momentaneo e profondo, esprimere la gioia di giocare in casa, liberamente. E la struttura del film li segue a ruota.

Per molti aspetti, la novità principale che *Fino all'ultimo respiro* propone al pubblico e alla critica è un fatto di linguaggio. Se il cinema narrativo si basava su una serie di convenzioni mirate a nascondere la frammentazione operata dal montaggio, per assorbire lo spettatore in un racconto che fosse più fluido possibile (quasi le azioni scorressero davanti ai suoi occhi in quel preciso momento), Godard sceglie deliberatamente e coerentemente di infrangere tutte le regole. La giunta che separa un'inquadratura dall'altra è spesso enfatizzata da un montaggio a salti, piccolissimi ma percettibili ripetizioni di un movimento o slittamenti in avanti, mentre i raccordi sono sistematicamente "sbagliati".

Non si può dire con ragionevole sicurezza che si sia voluto brechtianamente sottolineare la finzione cinematografica per permettere allo spettatore di prendere una distanza critica dalla storia, ma, di certo, in questo modo Godard ha affermato il diritto dell'autore cinematografico a scegliersi da solo il linguaggio con cui raccontare. Nonostante tutte le infrazioni che si concede, il suo film sta in piedi benissimo e, anzi, propone una maniera più disinvolta per esprimersi attraverso le immagini in movimento, apparentemente più facile e senz'altro elegante. La critica tradizionale è sconcertata, il mondo del cinema giustamente elettrizzato. Mentre Godard prosegue un cammino caotico ma a suo modo coerente, quasi tutti i suoi colleghi critici hanno modo di esordire nella regia e assieme a loro, nei primissimi anni Sessanta, oltre duecento giovani cineasti. Anche chi rifiuta di sposare il suo approccio deve riconoscerne l'importanza e il talento. Per esempio Orson Welles che, interrogato sul giovane collega, così si esprime: "E' il decisivo *influsso*, se non proprio il primo artista cinematografico, di quest'ultimo decennio. Non riesco a prenderlo molto sul serio come *pensatore* - ed è qui che le nostre opinioni sembrano divergere, perché invece *lui* ci riesce. E' del suo messaggio che gli importa di questi tempi, e, come per la maggior parte dei messaggi del cinema, lo si potrebbe scrivere sulla capocchia d'uno spillo. Ma quel che c'è di tanto ammirevole in lui è il suo stupendo disprezzo per il macchinario del cinema e per il cinema stesso - una specie di disprezzo anarchico, nichilista, per il mezzo - ciò che, quand'è al suo meglio e nel pieno del suo vigore, è molto emozionante" (Orson Welles e Peter Bogdanocich, *Io, Orson Welles*, Baldini & Castoldi, Milano, 1996, p. 164).

Approfondimenti:

Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, Milano, 1996 (2voll.).
Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano, 1981.

I 400 colpi (*Le quatre-cents coups*, Francia, 1959)
Regia: François Truffaut. Sceneggiatura: F. Truffaut e Marcel Moussy. Fotografia: Henri Decaë. Montaggio: Marie-Josèphe Yoyotte. Musica: Jean Constantin. Interpreti: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Albert Rémy (signor Doinel), Claire Mauriel (signora Doinel). Produzione: Les Films du Carrosse.

Non esistendo a scuola la pena di morte, Dargelos fu bocciato.
Jean Cocteau

Quando François Truffaut si accinge a girare *I 400 colpi*, il suo nome è noto solo al pubblico dei cinefili lettori dei "Cahiers du Cinéma", la rivista fondata da André Bazin. Qui il critico (nato nel 1932) aveva condotto, assieme ad altri colleghi (Rivette, Rohmer, Chabrol...) alcune provocatorie polemiche contro il "cinema di papà" e in favore di registi come Hitchcock o Hawks ("l'autore più sottovalutato di Hollywood") ai quali era in genere assegnata la patente di "abili mestieranti" e che i "giovani turchi" dei "Cahiers" assimilavano invece, per coerenza stilistica e profondità di pensiero, a grandi autori europei tipo Rossellini, Bergman o Buñuel.
Dietro la macchina da presa, Truffaut c'era stato solo per dirigere alcuni cortometraggi, fra i quali il delizioso *Les mistons*, che avrebbe dovuto essere il primo di una serie di brevi film sull'infanzia. Piano piano, il corto successivo, che doveva intitolarsi *La fugue d'Antoine*, cresce fra le mani del regista fino ad assumere le dimensioni potenziali di un film vero e proprio e il lavoro può cominciare. Quello che importa è principalmente raccontare l'età più difficile con quel-l'onestà che il cinema non aveva quasi mai perseguito. Spiega infatti Truffaut che "l'adolescenza è un modo di essere riconosciuto da educatori e sociologi, ma negato da famiglia e genitori. Per parlare da specialista, direi che lo svezzamento affettivo, il sopraggiungere della pubertà, il desiderio d'indipendenza e il complesso d'inferiorità sono segni caratteristici di questa età. Basta un solo atto di ribellione e questa crisi viene giustamente chiamata *originalità giovanile*. Il mondo è ingiusto, dunque dobbiamo cavarcela da soli: e si fanno i 400 colpi" (in *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Gremese, Roma, 1990, p. 57).
Vale a dire che ci si sottrae all'autorità, si fa il diavolo a quattro e ci si inoltra in un territorio pericoloso.
Pare proprio il soggetto ideale per un film manifesto della nouvelle vague. Da un lato c'è un esasperato autobiografismo di fondo. Tutte le avventure del piccolo

Antoine Doinel (nome preso in prestito dalla segretaria di Jean Renoir, Ginette Doynel) sono storie vissute in prima persona da Truffaut, che a quindici anni era stato rinchiuso per vagabondaggio nel riformatorio di Villejuif, o da altre persone a lui vicine. Ma, contemporaneamente, tutta la cinefilia del suo autore è ampiamente esibita in un film che ha come modelli forti altri film sui bambini, *Zero in condotta* di Jean Vigo e *Germania anno zero* di Rossellini, e che per ogni difficoltà riesce a trovare una soluzione rifacendosi al metodo di altri (o evitando quelli "sbagliati" già visti sullo schermo: l'uso "adulto" che Clément fa dei bambini in *Giochi proibiti*, tanto per dire). L'arrivo della madre, a scuola, dopo che il ragazzino si è inventato la sua morte, è girata pensando ad Alfred Hitchcock; la successiva reazione di Antoine deve molto al Renoir di *L'angelo del male*; la rappresentazione della casa dei genitori di René si ispira a Cocteau e gli esempi potrebbero continuare.
La cinefilia, però, per Truffaut è più che altro un fatto di ispirazione, di metodo, non tanto un repertorio dal quale attingere programmaticamente. Anzi, in ossequio alla nuova corrente di cui fa parte, egli rifiuta di prevedere troppo ed è disponibile ad accogliere i suggerimenti di attori e collaboratori (di un operatore abilissimo come Henri Decaë o di un ragazzino esordiente come Jean-Pierre Léaud, indifferentemente). Si può sorprendere il reale di nascosto, girando con la macchina da presa coperta per gli Champs Élysées o sui vagoni del métro. Si possono affrontare le cose con lo sguardo analitico del documentarista grazie all'aiuto tecnico dell'ex-professore Marcel Moussy, oppure azzardare sequenze sperimentali sul piano linguistico, come quella del dialogo fra Antoine e la psicologa invisibile, in cui una serie di dissolvenze in nero sostituiscono i tradizionali controcampi.
Dall'equilibrio perfetto fra attitudine sperimentale e solidi riferimenti ad una tradizione di altissimo livello, fra diario personale raccontato con realistica sincerità e un amore balzachiano per l'ingenuità del melodramma, scaturisce un film efficacissimo sul piano emotivo e un fedele "ritratto della Francia in questo momento" (secondo un commento dell'entusiasta Renoir).
Ma Balzac non è solo evocato come santo protettore, responsabile di sconvolgere la mediocrità piccolo-borghese con la sacra fiamma dell'arte. La sua *Commedia umana* diventa il prototipo del rapporto che legherà Truffaut e Doinel/Léaud negli anni successivi. Altri tre film - *Antoine e Colette*, *Baci rubati* e *Non drammatizziamo... è solo questione di corna* (delirante traduzione italiana di *Domicile conjugal*) - ci mostreranno la giovinezza, gli amori e l'ingresso nel mondo degli

adulti del ragazzino dei *400 colpi*, fino all'antologico *L'amore fugge* in cui lo scrittore Doinel può finalmente rendere la sua vita materia da romanzo. In mezzo, alcuni capolavori: da *Jules e Jim* a *La mia droga si chiama Julie*, passando per *L'ultimo métro*, *La camera verde*, il fantascientifico *Fahrenheit 451*, *Effetto notte*, *Finalmente domenica*, la maggior parte dei quali provengono da altrettanti gioielli letterari. E almeno altri due film sull'infanzia, *Gli anni in tasca* e *Il ragazzo selvaggio*, dove traspare tutta la sensibilità di uno dei più appassionati amanti che il cinema abbia mai avuto.

Approfondimenti:

François Truffaut, *Autoritratto*, Einaudi, Torino, 1989.
Paola Malanga, *Tutto il cinema di Truffaut*, Baldini & Castoldi, Milano, 1996.

Il mucchio selvaggio (*The Wild Bunch*, Usa, 1969)
Regia: Sam Peckimpah. Sceneggiatura: Walon Green, Roy N. Sickner e S. Peckinpah. Fotografia: Lucien Ballard. Musica: Jerry Fielding. Montaggio Louis Lombardo. Interpreti: William Holden (Pike Bishop), Ernest Borgnine (Dutch), Robert Ryan (Deke Thornton), Edmond O'Brien (Sykes), Warren Oates (Lyle Gorch), Jaime Sanchez (Angel), Ben Johnson (Tector Gorch), Emilio Fenandez (Mapache), Alfonso Arau (Herrera). Produzione: Phil Feldman per WB-Seven Arts.

Nel 1962, John Ford gira *L'uomo che uccise Liberty Walance*. E' un Ford anziano che, secondo quando racconta il regista "free" Lindsay Anderson, non prova più nessun vero piacere nel fare cinema e non va più dietro la macchina da presa per raccontare storie, bensì per dire qualcosa al suo pubblico, per saldare dei debiti. *Liberty Walance* mostra James Stewart e John Wayne, che all'epoca hanno rispettivamente 53 e 54 anni, nei panni di due giovani che rappresentano la nuova civiltà in arrivo e il selvaggio west in via d'estinzione. Wayne ucciderà col suo Winchester il feroce bandito Liberty Walance e James Stewart se ne prenderà il merito e si porterà via la ragazza amata dal primo, assicurandosi così il privilegio di una discendenza.
Basato tutto su una serie di flashback, *Liberty Walance* ruota attorno alla bara disadorna dell'eroe di frontiera per eccellenza, lo stesso John Wayne, ed è un caso davvero insolito di western in cui "l'eroe non vince e il vincitore non è eroico" (ancora L. Anderson, *John Ford*, Ubulibri, Milano, 1985, p. 2001).
Si inaugura una nuova epoca: il cinema americano è cambiato con il paese, e il genere che meglio di ogni altro ne ha interpretato la storia in chiave mitica non può più continuare a raccontare le cose con lo stesso tono celebrativo.
Quello stesso anno, Peckimpah ha girato il suo secondo film, *Sfida nell'Alta Sierra*, che segue a ruota *La morte cavalca a Rio Bravo*. Sono western malinconici e crepuscolari, in cui eroi stanchi, depositari di un codice di valori ormai sorpassato dai tempi, sopravvivono orgogliosamente a se stessi. Quando, con *Sierra Charriba*, Peckimpah aggiunge ai film precedenti anche una rappresentazione volutamente esaperata della violenza, si può dire che i fili conduttori del suo cinema, sotto il profilo figurativo e tematico, sono tracciati. Ma *Sierra Charriba* viene fatto a pezzi dai produttori e questo costringe Peckimpah, orgoglioso ex-marine (già assistente di Don Siegel e scrittore di serie televisive), a fare un passo indietro.

Il cinema ovviamente va avanti, e vari autori proseguono sulla strada indicata da Ford e Peckimpah: ad esempio Monthe Hellman con *Le colline blu* e *La sparatoria* (entrambi del 1966), Howard Hawks con *El Dorado* e, soprattutto, Richard Brooks con *I professionisti* (1966). Senza contare il fenomeno Sergio Leone che, a partire dal 1964, con la cosiddetta "trilogia del dollaro" (*Per un pugno di dollari, Per qualche dollaro in più, Il buono, il brutto e il cattivo*) sancirà una volta per tutte l'universalità del mito western.
Quando Peckimpah, nel 1968, riesce a trovare in Kenneth Hyman (capo-produzione della Warner) un interlocutore all'altezza, ha finalmente l'opportunità di tornare alla regia con una storia scritta assieme allo stuntman Roy Sickner e allo scrittore Walon Green. Una storia che dialoga con tutta questa "nuova tradizione" di dirty western che si è andata formando e ne tenta in qualche modo una sintesi. Ernest Borgnine è il collegamento con quella sorta di archetipo costituito da *I magnifici sette* di John Sturges (a sua volta remake di un film di Kurosawa), in cui un gruppo di pistoleri senza scrupoli si immola per salvare un villaggio messicano vessato dai banditi. Il ruolo di Bishop avrebbe dovuto essere interpretato da James Stewart, ma il debito con Ford viene comunque pagato grazie alla presenza di un suo attore di fiducia, Ben Johnson, che aveva interpretato la celebre "trilogia della cavalleria" e quello stesso anno comparirà nell'*Ultimo spettacolo* di Bogdanovich, come emblema vivente della nostalgia cinefila. Robert Ryan era stato uno dei professionisti di Brooks, e Warren Oates, a parte *La sparatoria* di Hellman, sarà interprete prediletto di Peckimpah nel corso di tutta la sua carriera. *Il mucchio selvaggio* pretende dunque di essere una summa di un'intera epoca del cinema western, proprio a partire dal fatto che racconta una vicenda che si svolge nel 1913, fuori tempo cioè, e dal suo rifiuto della logica "di genere" tipica dello studio system ("Non ho mai fatto un western - dirà il regista - ho fatto parecchi film con uomini a cavallo"). I suoi protagonisti sono degli antieroi, dei fuorilegge, rapinatori di banche (come lo era già stato Jess il bandito in un film di Nicholas Ray del 1956) senza scrupoli. Ma chi li insegue non è migliore di loro, anzi. Il gruppo capitanato da Thornton è composto da ignobili cacciatori di taglie assoldati dai capitalisti della ferrovia. Il loro capo è lì solo perché ha dato la sua parola, ed infatti persegue il suo dovere a malincuore, e pare fare di tutto per riuscire a mancare sempre di un soffio le sue prede. I magnifici quattro vanno su e giù dal confine, attraversano il deserto e si ristorano al calore umano di un paese miserabile in cui però le rivoluzioni sono ancora possibili, un Messico dell'anima, potremmo dire. Tornano negli Stati Uniti solo per denaro, e ogni volta

fuggono da qualcosa che non è solo il plotone di soldati inesperti sulle loro tracce. Non sono uomini senza macchia o invincibili: cadono da cavallo stremati, cosa che a John Wayne non sarebbe mai capitata, non esitano a sacrificare un compagno durante la rapina in banca e sono disposti a procurare le armi ad un feroce generale filogovernativo per un grosso compenso (Mapache, interpretato da Emilio Fernandez, uno dei maestri del cinema messicano). La loro vera natura, però, che emerge nei momenti di intimità al bivacco (sede in cui è possibile dispiegare la nostalgia del flashback) o nelle lunghe cavalcate sotto un cielo sconfinato, è quella degli uomini d'onore che conoscono il senso della fedeltà al proprio destino. La parola data vale a seconda di colui al quale la si è data, spiega Borgnine, e l'aver cavalcato insieme deve pur contare qualcosa. Mapache viene ucciso per vendetta, e un attimo di sospensione consente a William Holden di riflettere sull'opportunità di un gesto politico. Il generale viene ucciso per Angel, e nessuno si muove. La sparatoria che segue è volutamente scatenata dai quattro pronti a una morte eroica in favore dei campesinos che altrimenti finirebbero vittime delle nuove armi dei soldati.
Quanto segue è l'esplosione di una violenza assoluta e totale che è parte integrante, fin dall'infanzia, di una natura umana tutt'altro che rassicurante (che fa pendant con quella della prima scena e chiude un cerchio). Peckimpah oltrepassa la soglia del realismo, seguendo una strada indicata da Samuel Fuller tempo addietro: l'iperbole domina sovrana, i morti si accumulano come in una specie di diabolica orgia mortuaria.
Il mucchio selvaggio è un film eccessivo in tutto: Peckimpah gioca a dilatare o restringere il tempo e lo spazio come nessuno (salvo, in parte, Leone). Il suo film - in 70mm di schermo panoramico per una durata iniziale di 3 ore e 45 minuti - dà il via ad una serie di imitatori e di epigoni di questa nuova epica dell'antieroismo. Tra il 1969 e il 1971 escono decine di film che possiamo far rientrare nello stesso filone, da *Ucciderò Willie Kid* di Polonsky a *Butch Cassidy* di George Roy Hill, da *Un uomo chiamato cavallo* di Elliott Silverstein a *Soldato Blu* di Ralph Nelson, da *Piccolo grande uomo* di Arthur Penn ai *Compari* di Robert Altman. Fra questi c'è anche *La ballata di Cable Hogue*, dello stesso Peckimpah, dove il protagonista costruisce una bizzarra stazione di servizio nel deserto assieme ad un finto predicatore, vive il libero amore con una prostituta e finisce schiacciato sotto le ruote della prima automobile che vede in vita sua. Torneranno i rapinatori (*Getaway*), il Messico (*Voglio la testa di Garcia*), la violenza incontrollata (*Cane di paglia*), il gioco delle guardie e dei ladri fra vecchi amici (*Pat Garrett e Billy Kid*), il

sindacalismo anarchico (*Convoy*) e gli eroi solitari che pretendono di vivere liberi in un west fatto di ricordi (*L'ultimo buscadero*).
Un mucchio selvaggio di film, girati da un "regista di Hollywood" in anni in cui si pensava fosse possibile fare spettacolo con delle "commedie morali, su chi ha ragione e chi ha torto nella vita".

Approfondimenti:
Umberto Mosca, *Sam Peckimpah: Il mucchio selvaggio*, Lindau, Torino, 1997.
Valerio Caparra, *Sam Peckimpah*, Il Castoro, Milano, 1995.

Taxi Driver (Usa, 1976)
Regia: Martin Scorsese. Sceneggiatura: Paul Schrader. Fotografia: Michel Chapman. Musica: Bernard Herrmann. Montaggio: Tom Rolf, Malvin Shapiro, Marcia Lucas. Interpreti: Robert De Niro (Travis Bickle), Cybill Shepherd (Betsy), Jodie Foster (Iris Steensman), Peter Boyle (Wizard), Harvey Keitel (Sport), Leonard Harris, Steven Prince, M. Scorsese. Produzione: Michael e Julia Phillips per Italo-Judeo.

Taxi Driver, vincitore della Palma d'oro al festival di Cannes del 1976, è il film che impone all'attenzione del pubblico di tutto il mondo, fra straordinari incassi e feroci critiche (per la violenza che lo attraversa dal principio alla fine), il nome del trentatreenne Martin Scorsese. Ma è anche un film esemplare dei cambiamenti profondissimi che hanno completamente trasformato il volto del cinema americano nei dieci-quindici anni precedenti.
Intanto, la sua genesi è del tutto casuale. Scorsese è un giovane italoamericano cattolico: ha interrotto la strada seminariale, preferendo la professione di regista a quella di prete. Ha coltivato la cinefilia nel corso dell'adolescenza e ha studiato cinema all'università, alla New York University, precisamente. Ha iniziato a girare film veri (*America 1929: sterminateli senza pietà*) con il produttore indipendente per eccellenza, quel Roger Corman che, grazie alla particolarissima politica produttiva della sua Factory, non nega quasi a nessuno la chance di esordire nella regia. Si è fatto notare con *Main Streets*, storia di gangster di Little Italy nella quale i protagonisti si chiamano Harvey Keitel e Robert De Niro. Già entrato nell'orbita delle cosiddette Major, è in procinto di realizzare un musical per la MGM (*New York, New York*) quando decide, assieme all'amico Brian De Palma, di fare un "pellegrinaggio" a San Diego per conoscere il critico Manny Farber. Ha così modo di incontrare lo sceneggiatore Paul Schrader. Quest'ultimo è un altro personaggio chiave per comprendere sia *Taxi Driver* che il cinema americano di quegli anni. Ha infatti scritto alcune delle più sconcertanti e imitate sceneggiature di quel periodo (*Yakuza, Complesso di colpa, American Gigolo*, la prima stesura di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*...) ma proviene da una rigida famiglia calvinista che gli ha proibito di vedere film fino al termine dell'adolescenza. Scoperto il cinema, Schrader vi si dedica con tutto se stesso, finendo per elaborarne uno proprio che coniuga l'azione con un atteggiamento autoriale, di partecipazione autobiografica e morale di stampo tipicamente europeo.
Scorsese ha allora modo di leggere la sceneggiatura di *Taxi Driver* che Schrader ha scritto poco tempo prima. E' stata scritta in base alle memorie di un periodo

fallimentare della propria vita: dopo la fine del matrimonio, Schrader non riesce a uscire dalla depressione e vaga di notte, in macchina, per le strade di Los Angeles, in preda al delirio alcolico finché un'ulcera non lo convince che è venuto il momento di cambiare abitudini. Nella trasposizione cinematografica della propria esperienza, però, Schrader decide di adottare un approccio tipico di autori che ama e da lui stesso descritto in un celebre saggio intitolato *Trascendental Style* in *Film - Ozu, Bresson, Dreyer.*

Il suo personaggio calvinista piace moltissimo al cattolico Scorsese che si getta al lavoro dopo aver coinvolto i produttori indipendenti Michael e Julia Phillips (già artefici del successo della *Stangata*). Con pochi soldi e poco tempo, ottimizzando le risorse grazie a un minuzioso story-board disegnato dallo stesso regista, trasportando la vicenda dalla California a New York, *Taxi Driver* riesce a tenere insieme e a far reagire in una forma esplosiva tutte le contraddizioni di quel periodo.

Travis è un reduce del Vietnam che non riesce più ad ambientarsi in un universo che non riconosce. E' un americano che vive una condizione di solitudine, esistenziale più che contingente, senza avere i mezzi necessari ad affrontarla. E' una specie di Caronte metropolitano, "trasporta chiunque in qualsiasi posto" dietro compenso. E' un individuo insignificante che cerca di inserirsi disperatamente nel corso della Storia, e la sua personalità è in parte strutturata a partire dalla figura di Arthur Bremer, attentatore del governatore George Wallace. Un peccatore che cerca disperatamente una redenzione. Una creatura interiormente paralizzata che vorrebbe ricominciare a muoversi attraverso l'amore. Un uomo che assorbe tutta la violenza della vita urbana che lui attraversa illudendosi che la sua bara di metallo (l'automobile) possa proteggerlo. E invece dovrà riuscire, in un modo o nell'altro, a farla venir fuori. Tutti questi conflitti, presenti in uno dei milioni di invisibili che popolano le strade di qualunque grande città americana, sono esposti in una forma - narrativa prima e cinematografica poi - che mira alla trascendenza, a trasportare il piano individuale su quello generale delle idee e dei destini. Travis Bickle è John Doe trentacinque anni dopo: non a caso anche qui il suo vero antagonista è il politico Palantine, il manovratore che si nasconde dietro allo slogan "noi siamo il popolo".

In quei trentacinque anni c'è stato il tempo per assimilare l'esistenzialismo di Sartre e i travagli interiori di Bergman, il rigore ironico di Bresson e le suggestioni di una via orientale alla conoscenza di sé e del mondo (lo zen e la cultura dell'autoannientamento che nel 1985 porteranno Schrader a girare una biografia

di Mishima). Il tempo per assorbire le teorie del pedinamento neorealista commiste al gusto per la fascinazione spettacolare dei grandi colossal hollywoodiani (Scorsese che dichiara di adorare, indifferentemente, *Paisà* e *La regina delle piramidi* di Howard Hawks).

Taxi Driver è un film messo in piedi all'improvviso, in cui confluisce caoticamente l'enorme quantità di idee che i suoi autori avevano raccolto negli anni precedenti: un processo creativo ideale per un film che ha come oggetto proprio il vuoto che una confusione ingestibile può provocare. Ed è un film rigorosissimo sul piano formale. Scorsese ha in mente il Dostoevskij delle *Memorie del sottosuolo* (autore carissimo a Kurosawa che sarà poi a sua volta regista di culto per la New Hollywood); si ispira a Hitchcock se deve mettere in scena il panico (*Il ladro*), a Sam Peckimpah del *Mucchio selvaggio* per la violenza iperrealista, al Bresson di *Pickpocket* per la scena di De Niro che si esercita allo specchio. Infine omaggia il proprio sceneggiatore inventandosi un incredibile movimento di macchina per rendere sul piano formale la trascendenza di Travis ferito (dopo che una pistola scaricata dalla Provvidenza gli ha impedito di commettere il peggiore dei peccati contro se stesso).

E' validamente aiutato dalle musiche del grande Bernard Herrmann (che morirà appena dopo la fine del film) e da un Robert De Niro in stato di grazia.

Negli anni successivi, Scorsese proseguirà il suo lavoro alternando grandi saghe familiari (*Quei bravi ragazzi, L'età dell'innocenza*) ad una serie di film che riprendono e sviluppano questo personaggio confuso, continuamente in bilico fra imprevedibili beatificazioni e gli abissi di una corruzione senza ritorno (*Toro scatenato, Re per una notte, Fuori orario, L'ultima tentazione di Cristo, Casino, Al di là della vita*). In altre parole, l'Uomo.

Approfondimenti:

David Thompson e Ian Christie (a cura di), *Scorsese secondo Scorsese*, Ubulibri, Milano, 1991.

Gian Carlo Bertolina, *Martin Scorsese*, La Nuova Italia, Firenze, 1995.

Apocalypse Now (Usa, 1979)
Regia: Francis Ford Coppola. Sceneggiatura: John Milius e F.F. Coppola (dal romanzo *Cuore di Tenebra* di Joseph Conrad. Fotografia: Vittorio Storaro. Montaggio: Richard Marks. Musica: Carmine Coppola (con brani di Richard Wagner, Rolling Stones, Jim Morrison, Robert Duvall e vari altri). Interpreti: Martin Sheen (Benjamin Willard), Marlon Brando (Walter E. Kurtz), Robert Duvall (Bill Kilgore), Sam Bottoms (Lance Johnson), Larry Fishburne, Frederic Forrest, Dennis Hopper, Harrison Ford, Francis Ford Coppola. Produzione: Omni Zoetrope.

E' probabile che in *Apocalypse Now* rimangano solo vaghe tracce della sceneggiatura originale, scritta nel 1969 da John Milius. In mezzo ci sono stati la riscrittura di Coppola a metà degli anni Settanta, il filtro di un romanzo straordinario come *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad (non a caso progettato per il cinema dal giovane Orson Welles), la resistenza del reale che ha imposto alla tormentata troupe larghi compromessi durante i quattro anni di lavorazione del film. Ed infine, ci si scontra con la difficoltà a stabilire le coordinate reali di un'opera che esce già in principio con tre finali differenti (Kurtz è sostituito da Willard; Willard scappa e fa bombardare il villaggio; Willard se ne va, silenzioso come un serpente, dopo il successo della missione) e che dopo vent'anni è stata redistribuita (a beneficio dei DVD) con quasi un'ora di zavorra.
Tuttavia, non si può sottovalutare il fatto che il film sia stato concepito dall'autore di *Un mercoledì da leoni* e di *Conan il barbaro*, un autore discutibile finché si vuole, ma pur sempre un maestro dell'epopea titanica e dell'epica del ritratto generazionale.
"Poetiche della nostalgia", così Franco La Polla (*Il nuovo cinema americano*, Marsilio, Venezia, 1978) definisce tutta una serie di film eterogenei, dall'*Ultimo Spettacolo* di Bogdanovich a *American Graffiti* di George Lucas, nei quali si assiste ad una rilettura critica della storia americana, mossa però da un atteggiamento di affettuoso rimpianto nei confronti del mito che una certa rappresentazione di quella stessa storia aveva contribuito a creare. E, sempre La Polla, torna a citare il film di Bogdanovich a proposito del cosiddetto iperrealismo, territorio spinoso in cui la rappresentazione supera per realismo perfino la realtà, con conseguenze profonde e inquietanti. Segno che le due tendenze non solo non sono in contraddizione ma, anzi, possono felicemente convivere e supportarsi a vicenda. Così nel film di Coppola.
Apocalypse Now viene pensato nel 1969 (lo stesso anno di *Easy Rider* e un anno

dopo i *Berretti verdi* di John Wayne) come film-manifesto di un'epoca e di una generazione, ma viene terminato solo dieci anni più tardi, come film che chiude la stessa epoca che avrebbe voluto inaugurare e ne tenta un doloroso bilancio.
Si potrebbe anche dire che la vitalistica esplorazione delle zone rimosse e represse della propria anima si conclude con la scoperta che il lato oscuro nasconde cose da non portare alla luce, che la divisione lainghiana dell'io si può risolvere davvero solo con la soppressione di una delle due parti. E in mezzo a questo drammatico viaggio verso la consapevolezza ci sono la musica dei Doors, Richard Wagner e i Rolling Stones, la cultura psichedelica (l'Apocalisse potrebbe anche essere il "viaggio" allucinatorio dell'ufficiale Martin Sheen chiuso nella propria camera d'albergo), Dennis Hopper nei panni di un fotografo scoppiato, il lavoro di controllo sotterraneo e untuoso della Cia. E ancora, i cavalieri di John Ford e i Beach Boys in versione Marine, le conigliette di Play Boy e la Perdita dell'Innocenza, Marlon Brando e un saggio di antropologia culturale (*Il ramo d'oro* di Frazier) che passa attraverso una rilettura dei classici della letteratura inglese del Novecento (Thomas Eliot e la sua terra desolata abitata da uomini vuoti, evocata da Kurtz nel finale). Il tutto, ovviamente, sullo sfondo di quella guerra del Vietnam che è stata molto più di una "semplice" guerra: il trauma della sconfitta e il sospetto di non essere, una volta tanto, dalla parte dei buoni.
I soldati di Coppola sbarcano a riva durante un bombardamento e ad attenderli trovano proprio Coppola, nei panni di un tele-reporter, che li incita a proseguire, a non guardare in macchina, a fare come se lui non ci fosse.
Non è affatto facile, perché il Vietnam è stato anche e soprattutto un evento spettacolare: la prima e forse unica guerra combattuta secondo la logica della *Società dello spettacolo* profetizzata da Guy Debord (Sugarco Edizioni, Milano, 1988), dove l'evento reale è subordinato alla sua messa in scena, con grande giovamento per lo spettacolo e grave danno per l'evento, specie perché i vietcong parevano restii ad accettare le regole del gioco. E questa lettura in chiave spettacolare della guerra che ha segnato un decennio di vita e un ventennio di cinema americani è certamente uno dei nuclei centrali di un film che, sotto il profilo produttivo, è stato impresa in tutto e per tutto simile ad una campagna militare.
Molto è stato poi detto sulla vera natura del viaggio di Willard e sugli incontri metaforici e surreali che è costretto ad affrontare, ma tutto questo non basta a spiegare il mistero di un'opera retorica e confusa che riesce ad essere straordinariamente chiara e compatta, forse proprio in quanto spettacolo sintetico e totaliz-

zante. Al punto che le aggiunte della più recente versione (*Apocalypse Now Redux*, del 2001) suonano ridondanti e fastidiose come raramente succede: Willard impegnato in un'azione guascona che contrasta totalmente con la sua psicologia cinica e distaccata; un incontro con gli ex-colonizzatori che riduce l'apologo universale ad analisi di una situazione contingente; Marlon Brando che si aggira alla luce del giorno come uno Zapata qualsiasi, perdendo quell'aura da Angelo Caduto che riempiva di struggente romanticismo il suo diabolico Kurtz.
Assolutamente integrato proprio perché apocalittico, il film di Coppola ha trovato un equilibrio nella sua forma ibrida che gli consente di essere, fra le altre cose, un esemplare perfetto e definitivo di quella New Hollywood che pareva aver scovato una via alternativa al cinema (dopo il crollo definitivo del "sistema classico") proprio attraverso la contaminazione dei generi e il recupero nostalgico in chiave iperrealistica. Dopo di lui si apre l'era del cinema tecnologicamente ed economicamente vassallo della televisione e, anche in questo, Francis Ford Coppola si rivelerà un abile e autodistruttivo sperimentatore.

Approfondimenti:

Antonio Costa, *Apocalypse Now and Then*, in *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Utet, Torino, 1993.
Giaime Alonge, *Tra Saigon e Bayreuth*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1993.

INDICE

: cinema/studi

1- Roy Menarini, *studiare il film - alcuni esempi di analisi del cinema di Moretti.*

2-Luca Scarlini, *Lo sguardo selvaggio - cinema e televisione di Samuel Beckett.*

3-Giacomo Manzoli, *trenta passi nella storia del cinema.*

:cinema/studi

Il testo si propone di individuare e sottolineare alcuni momenti fondamentali nello sviluppo dell'arte cinematografica, partendo dall'analisi di film che sono ormai vere e proprie istituzioni della storia del cinema. Si tratta di una scelta ovviamente soggettiva, ma che trova riscontro in considerazioni legate al valore intrinseco delle opere in questione, alla loro rappresentatività e all'influenza che hanno saputo esercitare sui cineasti successivi. Lo scopo finale di tale panoramica è quello di fornire gli strumenti essenziali per ulteriori approfondimenti su film ed autori di grandissima importanza, nonché le coordinate minime per orientarsi nel territorio sempre più intricato della storia del cinema.

Giacomo Manzoli è docente di Istituzioni di Storia del Cinema presso il Dams di Bologna. E' autore dei libri "Voce e silinzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini" (Bologna, 2001) "Cinema e letteratura" (Roma, 2003) e di numerosi saggi su volumi e riviste di critica (fra le altre, Cineforum, Garage, Fotogenia, La valle dell'Eden).

Porretta Cinema

ISBN 88-86861-64-8

Euro 15,00